دكتورة نسيمة الغيث

من المبدع إلى النص



دراسات فى الأدب والنقد






من المبدع ... إلى النص

دراسات فى الأدب والنقد



من المبدع ... إلى النص

"دراسات فى الأدب والنقد"

الدكتورة

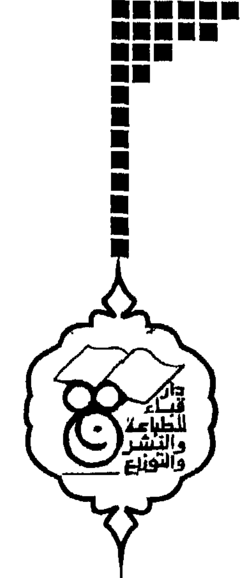
نسيمة الغيث

٢٠٠١

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبده غريب



الكتـــــاب : من المبدع ... إلى النصّ

المؤلـــــف : د. نسيمة الغيث

رقـم الإيداع : ٢٠٠٠/١٧٤٤٥

الترقيم الدولي : ISBN
977 - 303 - 312 - 6

تـاريخ النشـر : ٢٠٠١

الناشـــــر : دار قباء
للطباعة والنشر والتوزيع

الإدارة :
٥٨ شارع الحجاز – عمارة برج آمون
الدور الأول – شقة ٦
☎ ٦٣٦٢٥٦٢ – فاكس/ ٦٣٧٤٠٣٨

المكتبـــة :
١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)
☎ ٥٩١٧٥٣٢ / ✉ ١٢٢ (الفجالة)

المطابــــع :
مدينة العاشر من رمضان – المنطقة الصناعية (C1)
☎ ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

www. alinkya.com/kebaa
e-mail: qabaa@naseej.com

بسم الله الرحمن الرحيم



إهداء،،،،،،

﴿سهير القلماوى﴾

ذكرى العلماء لا تنتهى،

وضياؤهم الخالد يشع فى كتبهم.

كما ينعكس على وجوه قرّائهم...

إقبلى هـذا الشعاع

المستقـر لك فـى قلبـى الخاشـع.

تلميذتـك

نسيمة الغيث

تقديم :

سأعترف بأن هذا التقديم مما يمكن الاستغناء عنه، أو أنه ــ بلغة المنهج الأدبي ــ ليس جزءاً أساسياً من أية دراسة يحتويها هذا الكتاب، ومن ثم لا يقف فهمها على هذا التقديم، فهذا العدد (المتنوّع) من الدراسات الأدبية والنقدية تستقل كل دراسة منه بدواعيها، وقضاياها الفنية، ونتائجها. وهكذا أكون بحاجة على توضيح السبب، أو الأسباب التي دفعتني إلى كتابة هذا التقديم، وهل هي مجرد خضوع للمألوف، وعادة يحرص عليها المؤلفون، ربما لعدم ثقتهم في قدرتهم على توصيل أفكارهم إلى القراء؟ ولعل هذا بدوره تعبير مخفف عن عدم الثقة في قدرة القراء أنفسهم على اكتشاف أسرار الكتابة !!

الحقيقة أن المسألة ليست بهذه الصورة (أو تلك) إنني أتذكر الآن صورة باقية من طريقة توزيع المساكن على خريطة الأحياء السكنية في الكويت القديمة (قبل النفط وإخضاع تخطيط المدن للهندسة الحديثة) كان "الفريق" أو (الفريج) هو الوحدة السكنية الاجتماعية، كان الموازي للحارة في بلاد أخرى. "الفريج" يتكون من مجموعة من الدور المنتظمة في علاقات تجاور، وتقابل، بحيث ينتهي التشكيل السكني للدور على أن تكون ــ في النهاية ــ صيغة علاقات قادرة على حماية نفسها من طروء الغرباء والمعتدين، وضمان التقارب وحرية الحركة لأصحاب هذه الدور دون غيرهم.

هل أقول إن هذا التقديم "يحاول" أن يؤدي هذا الدور الكاشف عن علاقة هذه البحوث المفردة، وتلاقيها على معني أو هدف "كُلّي"؟

مع هذا لابد أن أوضح أن القيام بواجب التدريس في الجامعة يثبت على الباحث واجبات، ويفرض عليه أدوات منهجية، قد يكون غيرها أقرب إلى نفسه، فيما لو ترك لكامل اختياره لموضوعات بحوثه. وهنا ستكون ضرورة التوفيق بين ما يحتمه المنهج الجامعي بشروطه وظروفه ومستوي المتلقي (الطالب) فيه، وحاجات المنهج البحثي وأدواته وتطلع الباحث إلى أن يقدم "إنجازا" خاصاً به، يدل عليه، ويضيف إلى رصيده البحثي.

أعتقد أنني حاولت ــ في هذه النقطة بصفة خاصة ــ أن أحقق التوازن بين الطرفين أو الجانبين. ولقد كان عنوان كتابي السابق على هذا: "البؤرة ودوائر الاتصال"، وقد حاولت فيه أن أشق طريقا بين "نظرية التلقى"، كمنهج نقدى، وخصوصية المبدع الذي يمثل "البؤرة" في إنتاجه، قبل أن تكون هذه البؤرة متحققة في النص ذاته.

ولعله قد اتضح الآن أن اختيار العنوان لهذا الكتاب: "من المبدع .. إلى النص" هو مساحة أخري تضاف وتمضي في طريق المحاولة البحثية السابقة. وقد كان اختلاف هذه البحوث في النوع الأدبى: ما بين الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والقصيدة، وكذلك تنوع انتمائها إلى عصور الأدب: ما بين الجاهلية وحتي العصر الحاضر، وتنوع طرائق التوصيل، والبلدان التي ينتمي إليها المبدعون... كان كل هذا يغري أو يمهد طرقا مختلفة لترتيب هذه الدراسات المتنوعة واختيار العنوان (الجامع المانع) لها. ولكني فضلت السير في طريق البؤرة وانداياح دائرة الاتصال، من زاوية أخرى، فكان هذا العنوان الذي يبدأ من المبدع، وهو الأساس والمصدر، إلى النص، وهو الثمرة والخلاصة، وبينهما الكتاب، والسيرة الذاتية، والإنتاج الشامل لهذا المبدع ذاته، وهذه "دوائر اتصال" لها طرقها الخاصة، وإذا كانت بعض دعوات النقد الحداثي تتخذ منها موقفا متحفظاً، فإن مناهج وضرورات أخري تدفع بها إلى موقع "الواجب"، وإذا كنت قد أشرت إلى مطالب التدريس الجامعى، فإنه على رأس هذه الدوافع، ولكنه ليس الذي ينفرد بالأهمية، فلعلي أفضّل حرية الطرح الأدبي والنقدي على "التقولب" المنهجي والتصلب المذهبى. ما الذي يمنع أن يراوح البحث بين طبيعة "التلسكوب" المقرب، وطبيعة "الميكروسكوب" ــ المكبّر، ونحن نعرف أن أحدهما لا يغني عن الآخر، وأننا بحاجة إلى الصورة الشاملة لنتاج أديب، كما نحن بحاجة إلى المعرفة بمحتوى كتاب، حاجتنا إلى التدقيق "المسرف" في مكونات نصّ من النصوص ؟!

هذه هي القضية وراء محتوي هذا الكتاب، وطريقة ترتيبها في سياق ما بين الغلافين. وهكذا تمّ تجاوز الترتيب حسب النوع الأدبي، والترتيب حسب

السياق الزمنى، واعتماد الترتيب على أساس البؤرة وما يصدر عن هذه البؤرة من دوائر الاتصال.

فالكتاب في ثلاثة أقسام :

القسم الأول : المبدعون والرؤية

ويتضمن البحوث التي أجريت حول الأدباء في مستوي بانورامي شامل لمجموع إبداعاتهم، وتحت هذا العنوان الشامل نتناول ثلاثة موضوعات لثلاثة من الشعراء:

١- الشريف الرضي وفنه الشعرى.

٢- الصنوبري وتشخيص الطبيعة.

٣- مطولات محمد الفايز.

القسم الثاني : الكتب

ويتضمن تحليل عدد من الدراسات الأدبية والنقدية المهمة، التي تناولت ظواهر وموضوعات أدبية قديمة وحديثة ومعاصرة.

القسم الثالث : النصوص

١ - الشعر :

- ديوان أبيات غزل للشاعر غازى القصيبيى.
- ديوان امرأة مبالية للشاعرة حمدية خلف.

٢ - القصيدة :

- قصيدة "صوتها" للشاعر يعقوب السبيعى.

٣- الرواية :

- عرس الزين : الطيب صالح.
- مدرسة من المرقاب : عبد الله خلف.
- فرسان الصمت : خلود عبد المحسن الشارخ.
- مساحات الصمت : حمد الحمد

٤- القصة القصيرة :

- دنيا الله : نجيب محفوظ.
- أربع قصص لأربع كاتبات من مصر والكويت.

هذا ــ باختصار ــ التركيب السياقي لمحتويات هذا الكتاب، الذي أرجو أن يكون محققاً للهدف الذي رجوته منه.

والله ولي التوفيق

القسم الأول

المبدعون والرؤية

- الشريف الرضي وفنه الشعرى.
- الصَّنَوْبري وتشخيص الطبيعة.
- مطولات محمد الفايز.



الشريف الرضى وفنه الشعرى

١- ملامح شخصية

"الشــريف الرضى" لقب غلب علي اسم أحد أعلام القــرن الــرابع الهجرى، المعدودين في الشعر والشرف، والتأليف العلمي كذلك، كنيته أبو الحسن، واسمه: محمد بن الحســين بن موسى، سليل الأئمة من آل أبي طالب، فجده موسى بن جعفر (الكاظم) حفيد الحسين بن علي رضي الله عــنهما، وله فىعصره مكانة الشريف، والشاعر، والعالم، والسياســي أو زعيــم الطائفــة الحريص علي مصالحها، المتطلع إلي تحقيق طموحها، وقد استطاع الشريف الرضي أن يعطــي كل هذه الجوانب ما تستحق من جهد، دون أن يــتعارض جــانب مــن نشاطه مع جانب آخر، فكان بهذا جديرا بالتقدير في زمانه، وهو لا يزال يحظي بهذا التقدير في الدراسات الحديثة التي عرضت لشخصه ولشعره.

يقول عنه "الثعالبي النيسابورى" صاحب يتيمة الدهر فــي محاسن أهل العصر "وهو معاصر للرضى، إذ توفي الرضــي عام ٤٠٦هـــ، وتوفي الثعالبي عام ٤٢٩هـــ، مما يــدل عــلي أنــه شــاهده وســمع بنفسه، وراقب أثر هذه الشخصية في الحياة، يقول عن الشريف الرضى:

"مولــده ببغداد سنة تسع وخمسين وثلاثمائة، وابتدأ يقــول الشــعر بعد أن جاوز العشر سنين بقليل، وهو اليوم أبــدع أبناء الزمان، وأنجب سادة العراق، يتحلي مع محتده الشريف، ومفخره المنيف، بأدب ظاهر، وفضل باهــــر،

وحظ من جميع المحاسن وافر، هو أشعر الطالبيين، من مضي منهم ومن غبر، علي كثرة شعرائهم المفلقين... ولو قلت إنه أشعر قريش لم أبعد عن الصدق".

هـذه شهادة مؤرخ أدبي معاصر له، وهي شهادة صادقة، تؤكدها أخباره وتصرفاته التي تدل علي حنكته، واتزان أحكامه وتصرفاته، كما يؤكدها ديوانه الـذي جمـع بيـن رصانة العبارة، وطرافة الصورة، وصدق الشعور، وتنوع الأغـراض، وتؤكدهـا أخيـراً مؤلفاته العلمية حول القرآن الكريم، والأحاديث النبوية، كما سنرى.

وهـناك أربعة مؤشرات ترويها المصادر التي اهتمت بشخصيته وسيرته تدل علي أهم خصائص تلك الشخصية المتميزة:

١- فقـد ذكـر "ابـن خلّكان" في كتابه "وفيات الأعيان" نقلاً عن أبي الفتح بن جـنى، النحوي الناقد المشهور، أحد أساتذة الشريف الرضي وأصدقائه، أن "الرضـى" جـيء بـه إلي ابن السيرافي النحوي ليدرس له النحو، وكان الرضي طفلاً لم يبلغ عمره عشر سنين، "وقعد معه يوما في حلقته، فذاكره شـيئاً مـن الإعراب علي عادة التعليم، فقال له: إذا قلنا: رأيت عمرو، فما علامة النصب في عمرو؟ فقال له الرضى: بغض على: فعجب السيرافي والحاضرون من حدة خاطره".

لقـد أراد السيرافي ـ علي عادة النحويين ـ التمثيل بزيد وعمرو، ولكن الرضـي وجـه المعـني إلـي عمـرو بن العاص الذي حارب عليّا، فقد أراد السـيرافي بالنصب الذي هو علامة الإعراب، وأراد الرضي النصب الذي هو بغض عليّ، ولهذا أشار إلي عمرو بن العاص.

وتكشـف هـذه الـلمحة عـن معرفة الطفل باختلاف المذهب، وأفكاره الأساسـية وتاريخه، كما تدل السرعة التي أجاب بها علي حدة خاطره، وهذه الصفة ستكون ملازمة له.

٢- ويـأتي المؤشر الثاني من نشاطه الشعري المبكر، فقد أشارت المصادر إلي أنـه قـال الشعر وهو حول العاشرة من عمره، وأنه قاله حين استجد دافع انفعـالي أثـار عاطفـته وحرك موهبته، وهو اعتقال عضد الدولة البويهي لوالـده، وسـجنه بفارس عام ٣٦٩هـ وقد استمر هذا الاعتقال ثلاثة أعوام حـتي مـات عضـد الدولة، وتولي ابنه شرف الدولة فأطلق هذا الوالد من السـجن. فـي هـذه الحادثة كتب الرضي قصيدته الأولى، أو التي تقدمها المصـادر والمـراجع علي أنها تجربته المبكرة جداً في الشعر. ومهما يكن مسـتوي هـذه القصيدة، فهناك إجماع علي نبوغه في صناعة الشعر، حتي قـالوا إنـه وهـو في الخامسة عشرة من عمره كان قصر الخلافة يتغني بمدحته للخليفة الطائع لله، التي مطلعها:

أغـارُ علـي تـَراك مـن الريـاحِ
وأسـألُ عَنْ غدِيـرِكَ والمـرَاحِ

وقـد أدي هـذا النبوغ المبكر إلي انتشار اسمه والعناية بشعره في آفاق الدولة الإسلامية، حتي قال صاحب "يتيمة الدهر" إن الصاحب بن عباد "الوزير والأديب واسع الشهرة في زمانه الذي نقد المتنبي نقداً لاذعاً، أرسل هذا الوزير مـن بـلاد فارس حيث مستقره وسلطانه، إلي بغداد عام ٣٨٥هـ من ينسخ له ديوان الرضى، ذلك الشاعر الذي لم يكن عمره يتجاوز السادسة والعشرين. إن هـذه الموهـبة المبكرة تقدم الدليل علي طموح الشخصية، وأنها "جاهزة" لأداء مهمات متعددة.

٣- ويـأتي المؤشر الثالث من جهة تكوينه الخلقي، فقد كان صارماً في معاملة نفسـه، وترويض سلوكه، كما كان شديدا في إلزام آل بيته من الطالبيين — وقـد كان نقيباً لهم مسؤولا عن شؤونهم — جادة الحق والعفة وكل ما يحفظ عليهم كرامة لقبهم الشريف، وهذا الالتزام متحقق في أغراض شعره، فعلي الرغم من إعجاب الشريف الرضي بشعر ابن الحجاج، أشد شعراء عصره هجـاء بذيئاً صريحاً، وأنه اختار بعض هذا الشعر وكتب عنه، فإن ديوانه خـلا مـن الهجـاء إلا القـليل السـاخر الذي لا يخدش الذوق ولا يمس

الأعــراض، كأن يهجو قوما بالبخل والذلة، وأنه من المحال أن تكون ضيفاً عليهم، لأنهم لا يطبخون، ولهذا ستجد طاهيهم دائماً نظيف الثياب:

مَــواقــدُ نيرانِهــمْ قَــرَّةٌ
وَسِرْبــالُ طَاهيهِـمُ أبْيَــضُ
إذا حُرِّكُــوا للمَسَاعــي أبَــوْا
وإنْ أُنْزِلُــوا دار ضَيْـمٍ رَضُــوا

ويشــير المستشــرق آدم ميتز، في كتابه: "الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجــرى" إلــي الجــانب الخــلقي في الرضي فيقول: "وإذا كان غيره من الشعراء قد استباحوا لأنفسهم في الذم كل قبيح، فإننا لانجد للشريف الرضي في باب الهجاء أقوي من ذمه لمغن بارد قبيح الوجه، وهو :

تَغْفى بِمَنْظَــرِه العُيــونُ إذا بَــدَا
وتَقِــيءُ عنــدَ غنَائِــهِ الأسْمَــاعُ

× × ×

أشهــى إلَيْنــا مــنْ غنَائِــكَ مسْمَعــا
زَجِلُ الضَّرَاغِــم بَيْنَهُــنَّ قِــرَاعُ

إن هــذا التصــوّن الذي أخذ به نفسه قد فرضه علي الطالبيين والمريدين جميعــاً، ومعروف عنه أنه لم يقبل عطية أو هبة من أحد، وإنما كان يخطب ودّ الخــلفاء والملوك والوزراء الذين مدحهم بقصائده، لا لكي يحصل علي المال أو الهدايــا ــ علي عادة شعراء المديح ــ وإنما لكي يكون قريباً من هؤلاء الكبار، محفــوظ المكانــة، مصون الكرامة، فإذا طمح إلي المجد، أو تمنى تحقيق هدف وجد فيهم العون فيما يطمح إليه. وفي هذا المعني يقول :

وَمــا قَوْلــي الأشْــعارَ إلاّ ذريعَــةَ
إلــي أمــل قَــدْ آنَ قَــوْدُ جَنيبــه
وإنــي إذا مَــا بــلّغ اللّــهُ مُنْيَــتى
ضَـمِنْتُ لَــهُ هجْــرَ القَريضِ وحُوبِه

وهـذا الموقف النبيل المترفع هو الذي رفع مكانته في الدولة، وبوّأه أعلى المناصـب وهو في العشرين من عمره، ففي عام ٣٨٠ هـ ولاه الخليفة الطائع نقابـة الطالبيين، والنظر في أمور المساجد ببغداد، كما ناب عن والده في إمارة الحج والنظر في المظالم، فهو صادق حين يقول عن نفسه:

أُريـــدُ الكَــرامَةَ لا المَكْـــرُمَاتِ،

وَنَيْـلَ العُـلا لا العَطايـا الجِسـامَا

ويقـول للخليفة الطائع الذي استجاب لرغبته في الكرامة وإعلاء المنزلة، فقربه وبوأه أشرف المناصب:

مَدَحْـتُ أميـرَ المؤمـنين وإنّـهُ

لأشْـرَفُ مَـأْمُولٍ وَأعْـلَى مُؤَمَّـمِ

فَأوْسَـعَنِي قَـبْلَ العَطَـاءِ كَـرَامَةً

وَلاَ مَرْحَـباً بالمَـالِ إنْ لَـمْ أُكَـرَّمِ

وممـا يذكر من تشدده الأخلاقي ما حكاه الوزير فخر الملك، وهو وزير بهاء الدولة البويهى، أنه علم أن الشريف الرضي ولد له غلام، فأرسل إليه ألف دينـار هديـة، وقال في رسالته مع النقود: هذه للقابلة، ولكن الرضي رد المبلغ شـاكراً ومعه رسالة قال فيها: "إننا أهل بيت لا يطلع علي أحوالنا قابلة غريبة، وإنمـا عجائزنا يتولون هذا الأمر من نسائنا، ولسن ممن يأخذن أجرة، ولا يقبلن صلـة "فأعاد الوزير المال إليه، وطلب أن يوزع في طلبة العلم الذين يحضرون عـند الرضي، وهنا ــ تجنبا للحرج ــ طلب الرضي من تلاميذه أن يأخذوا من المـال عـلي قدر حاجتهم، فلم يتقدم غير واحد، اقتطع قطعة من دينار، ليقضي دينا استدانه لشراء دهن للسراج !!

والأخـبار ذات الدلالـة الاخلاقية والسلوكية كثيرة جداً، وكلها تؤكد على هذا الشعور بالكرامة والطهارة. ومطالبة جميع العلويين باتباع هذا، ويشير "آدم ميتر" ــ في كتابه السابق (ج ١، ص٤٠٥) ــ إلي حادثة طريفة تدل علي إفراطه

في معاقبة الجاني من طائفته، فقد شكت امرأة علوية إليه زوجها، وأنه يقامر بما يتحصل له من حرفته، وأن له أطفالاً، وأنه فقير محتاج، وشهد لها من حضر بالصدق فيما ذكرت، فاستحضر الرجل، وأمر به فبُطح، وأمر بضربه، واستمر بالضرب والمرأة تنتظر أن يكفَّ، ولكنه بلغ مائة ضربة، فصاحت المرأة: وايتم أولادي !! كيف تكون صورتنا لو مات؟ فقال لها الشريف: ظننت أنك تشكينه إلي المعلم؟!

٤- ويروي خبر المؤشر الرابع وكأنه "رمز" للنشأة، والرسالة، التي يتصدي الشريف الرضي لحملها. وقد عرفنا أن الرضي ولد عام ٣٥٩هـ، وأن والده قبض عليه وسجن بالقلعة في فارس، حين كان الرضي في العاشرة من عمره (عام ٣٦٩هـ) وقد أخرج من الحبس بعد ثلاثة أعوام، ولكنه ظل محدد الإقامة في فارس لم يسمح له بالعودة إلي بغداد حتي عام ٣٧٦ هـ وهذا يعني أن الأب غاب عن رعاية ولده سبع سنين، هي زمن الفتوة والتوجيه والتنشئة، التي تولتها أمه، وقد قامت بهذا الدور بكفاءة، وربته كما ربت أخاه المرتضى، ونظمت لهما سبل التعليم، ومما يروي فيها أن الشيخ المفيد أبا عبد الله محمد بن النعمان الفقيه الإمام رأي في منامه كأن فاطمة الزهراء دخلت عليه وهو في مسجده بالكرخ، ومعها ولداها الحسن والحسين (رضي الله عنهما) صغيرين، فسلمتهما إليه، وقالت له: علمهما الفقه، فانتبه الشيخ متعجبا من رؤياه، ولكن لم يمض وقت طويل حتي جاء صباح تلك الليلة، فإذا بفاطمة بنت الناصر، ومن حولها جواريها، قد دخلت إليه المسجد، وبين يديها ولداها محمد الرضى، وعلي المرتضي وهما صغيران، فقام الشيخ إليهما مسلما، فقالت له: أيها الشيخ، هذان ولداي قد أحضرتهما لتعلمهما الفقه!! فبكي الشيخ المفيد وقص عليها رؤياه، وتولي تعليمهما الفقه...

ونحن لا نتعرض لمثل هذه الأمور الغيبية (الرمزية) بالمناقشة أو التثبت التاريخي، وما يهمنا هو ما تدل عليه من جوانب أكدت الأيام أن هذه الشخصية تتمتع بها عن جدارة، ولم يكن الرضي هو الأكبر، فالشريف المرتضي (ولد عام

٣٥٥هـ) أكبر منه، ومع هذا كانت الزعامة من نصيب الرضى، وكان له فضل الشعر والتأليف، فضلاً عن رئاسة العلويين، وصلاته بكبراء العصر كما سنرى.

٢- الشاعر والعصر :

عاش الشريف الرضي كما عرفنا، في النصف الثاني من القرن الرابع الهجرى، وتوفي أوائل القرن الخامس، ومن المعروف لدي المؤرخين والمشتغلين بتطور الحضارة الإسلامية أن القرن الرابع هو قمة التقدم الحضارى حيث نضجت البذور التي بذرتها جهود العلماء العرب والمسلمين طوال ثلاثة قرون تم فيها بناء الدولة الإسلامية، وتأسيس ثقافة جديدة، هي مزيج له شخصيته مما استمد المسلمون من عقيدتهم ونظمهم، وما ورثوا من حضارة الفرس والروم والسريان وغيرهم ممن دخلت بلادهم في حوزة الإسلام، أو قام المسلمون بترجمة آثارهم ومنجزاتهم الحضارية، ومع هذا فإن الازدهار الحضاري يضعنا أمام مفارقة مؤلمة، إذ كان هو نفسه عصر تمزق سياسى، وحروب أهلية، وتمرد ودويلات وقلق، هو نزيف مستمر في جسم الدولة الإسلامية، وفي تطلع المسلمين إلي التوحد والتقدم.

لقد شهد هذا العصر من كبار الشعراء والعلماء: المتنبى، والرضى، والمعرى، وأبا فراس الحمدانى، وابن العميد، والصاحب بن عباد، وأبا حيان التوحيدى، وبديع الزمان الهمذانى، والسيرافى، وابن جنى، والآمدى، والقاضي الجرجانى، وابن فارس، وأبا هلال العسكرى، والباقلانى، وابن سينا، والثعالبى، والقاضي عبد الجبار، وأبا بكر الخوارزمى، والمرتضى والصابى، والأخيران هما شقيق الرضىّ، وواحد من أهم أصدقائه. هؤلاء أهم، أو بعض أعلام القرن الرابع الهجرى، فقد كان الشريف الرضي يعيش عصر تفاعل قوى، وصراع متعدد التيارات والاتجاهات. فقد بلغ الشعر وفنون النثر (المقامات والرسائل والقصص) والمحاضرة، وعلوم الرياضيات والفلسفة والطب والمنطق... وغيرها، ما لم تبلغه من قبل، وما لم تتمكن من تجاوزه من بعد، حيث بدأت

الحضـــارة الإسلامية دور الهبوط والجمود الذي كان مقدمة للتخلف الذي ظلت تعاني منه حتي بدايات العصر الحديث.

هـــذا مـــن الوجهـــة الأدبيـــة والعـــلمية، أما الوجهة السياسية فقد رسم المستشـــرق "آدم" ميـــتز" فـــي كتابه المشار إليه آنفاً: "الحضارة الإسلامية في القـــرن الـــرابع الهجـــرى" لوحة مؤلمة لواقع العالم الإسلامى، علي الرغم من إضـــافته عـــنوانا فـــرعيًا لهـــذا الكتاب، هو: "عصر النهضة في الإسلام" فمن المؤســـف أن عصـــر النهضة الحضارية هذا هو نفسه عصر التمزق وسيطرة الفوضـــي وتعـــدد المحاور وتصارعها، فقد نشأت دول صغيرة منفصل بعضها عـــن بعض، تعدد الرؤساء وطمع كل في مد نفوذه علي حساب جيرانه، فهناك الدولـــة الحمدانيـــة بيـــن الموصل وديار بكر، وأصبحت مصر والشام واليمن فاطميـــة، وكذلـــك الشمال الإفريقى، وانفرد عبد الرحمن الناصر بملك آبائه في الأندلـــس، وكانت فارس وخراسان وواسط والبصرة بيد السامانيين والبريديين، وكـــانت الـــبحرين تحـــت ســـلطة القـــرامطة، وســـيطر الديلم علي طبرستان وجرجان... فإذا استوعبنا هذه اللوحة الممزقة (المرقعة) جيدا أدركنا أن الخليفة فـــي بغـــداد لم يكن له من السلطة ما يتجاوز مدينة بغداد، تقريباً، وإن كان أكثر المتطـــلعين إلـــي الاســـتقلال من الولاة والمتغلبين كانوا حريصين علي إعلان ولائهـــم للخـــليفة فـــي بغداد، هذا بالطبع فيما عدا الخلافة الفاطمية، والأندلس، والقـــرامطة، وقـــد شـــهد ذلك العصر، لأول مرة تعدد من يصف نفسه بإمارة المؤمـــنين، فقـــد أعـــلن الخليفة الفاطمي أنه أمير المؤمنين، وكذلك فعل الخليفة الناصـــر (فـــي الأندلـــس) منافســـين لأمير المؤمنين في بغداد. مع هذا الواقع السياســـي الممـــزق فـــإن آدم ميـــتز يقر صراحة أن هذا الانقسام وتعدد أمراء المؤمـــنين لـــم يـــؤد إلي ضيق في معني الإسلام، أو في الوطن الإسلامي بل صـــارت كـــل هـــذه الأقاليم تؤلف مملكة واحدة، سميت مملكة الإسلام، وقامت وحـــدة إســـلامية لا تتقيد بالوحدة السياسية الجديدة، كما كان المسلم يستطيع أن يـــرتحل في داخل حدود هذه المملكة في ظل دينه وتحت رايته، آمنا علي دينه، وحريته، وحياته.

وهنا ننبه إلي نشاط التشيع وسيطرة قائد المذهب علي ممالك شاسعة، فقد كـــان البويهيون المسيطرون علي دولة الخلافة عامة من الشيعة، وكانت الخلافة الفاطميـــة شيعية كذلك، وكذلك كانت دولة بني حمدان بين العراق والشام (ديار بكـــر، والموصـــل، وحلب) ولابد أن هذا ترك أثرا قويا في شيعة العراق، وفي الطالـــبيين خاصـــة الذين أذعنوا كرها لبني عمومتهم من بني العباس، فإذا كان الشـــريف الرضي علي هذا القدر من الطموح وقوة الشخصية وتعدد المواهب، فليس مستغرباً أن يتطلع إلي الخلافة، وأن يعمل علي بلوغها في العراق، برغم محاولات استرضاء الخلفاء العباسيين ومديحهم بالكثير من قصائده.

ومن المتوقع أن الشريف الرضى، المنحدر من أصلاب أبناء الإمام علي (كرم الله وجهه) المدرك لثوراتهم الرافضة لانتزاع حقهم في الخلافة، أن يكون شـــديد الاعـــتزاز بانتســـابه للإمام، وفي بغضه لبني أمية، وفي حذره من بني عمومته من آل العباس.

يقول مفتخراً بانتسابه لعلي بن أبي طالب :

وأبـــي الـــذي حَصَـــدَ الـــرِّقابَ بِسَـــيْفِهِ

فـــي كـــلِّ يَـــوْمِ تَصَـــادُمٍ ونِطَـــاحِ

رُدَّتْ إلَيْـــهِ الشَّـــمْسُ يَحْـــدُثُ ضَـــوْؤُها

صُـــبحاً عـــلَي بُعْـــدٍ مـــن الإصْـــبَاحِ

سَـــائِلْ بِـــهِ يَـــوْمَ الزُّبَيْـــرِ مُشَـــمِّراً

يَخْـــتالُ بيْـــن ذوَابِـــلٍ وصِـــفَاحِ

وَاسْـــأَلْ بِـــهِ صِـــفِّينَ إنَّ زَئِيـــرَهُ

أَوْدَي بِكَـــبْشِ أُمَيَّـــةَ الـــنَّطَّاحِ

واسْـــأَلْ شَـــرَاةَ الـــنَّهْرَوانِ فَـــإنَّهُمْ

ضُـــرِبُوا بِمُـــنْذَلِقِ الْبَدَيْـــنِ وَقَـــاحِ

ومــن إعجابه بجده كرم الله وجهه أنه جمع خطبه، وأقواله في كتاب هو المســمي "نهج البلاغة" كما أنه ذكر كثيرا من أقواله وأشعاره في سياق مؤلفاته الــبلاغية، الــتي اهــتم فيها بشرح الاستعارات والمجازات في كتابه "مجازات الآثار النبوية" بصفة خاصة.

وكمــا هو متوقع أيضا فإن الشريف الرضي يبغض بني أمية الذين قضوا علي خلافة آخر الراشدين كرم الله وجهه، وأجهزوا علي كل من ثار عليهم من أبناء علي، واعتبروا هذا التاريخ الدامي انتصارا لهم، وبهذا المعني يقول:

كَـــانَتْ مَـــآتِمُ بالعِـــرَاقِ تَعُدُّهـــا
أمَوِيَّـــةٌ بالشَّـــامِ مِـــنْ أعْيَادِهـــا
مَـــا رَاقَــبتْ غضَــبَ النَّــبي وَقَــدْ غدَا
زرْعُ النَّـــبي مظِـــنَّةً لحَصَـــادِهَا
بَـــاعَتْ بصَـــائِرَ ديـــنِهَا بضَـــلالِهَا
وَشَـــرَتْ معَـــاطِبَ غيِّهـــا برَشَـــادِهَا
جعَـــلَتْ رَسُـــولَ الله مِـــنْ خُصَـــمَائِهَا
فلَبِـــئْسَ مَـــا ذَخَـــرَتْ لِيَـــوْمِ مَعَادِهَـــا
نسَـــلُ النَّـــبي عَـــلَي صِـــعَابِ مطيِّهـــا
ودَمُ النَّـــبي عَـــلَي رُؤوسِ صِـــعَادِهَا

ومن ثم، فإن اعتقاده أن بني أمية ليسوا أكثر من مغتصبين للخلافة:

إنَّ الخِلافَـــــةَ أصْـــــبحتْ مَـــــزْوِيَّةً
عَـــنْ شَـــعْبِها ببيَاضِـــهَا وسَـــوَادِها
طَمَسَـــــتْ مَـــنَابرَها عُـــلُوجُ أمَيَّـــةَ
تـــنْزُو ذِئَـــابُهُمُ عَـــلَي أعوادِهـــا

ونحـــن نعـــرف أن البياض شعار العلويين، وأن السواد شعار العباسيين، والشـــريف الرضـــي يهاجم بني أمية باسم الفريقين معا، ويصفهم بأنهم علوج، والعـــلج هـــو الغليظ الجافي من الرجال. وقد كان الرضي منصفاً لعمر بن عبد العزيـــز، فذكـــره بالخير، لأنه لم يتهجم علي شخصية على، ولم يتجاوز العدل والإنصاف، كما كان يعين أهل البيت سرا بالمال، ليخرجهم من ضيق حاجتهم، واضطهاد أسرته لهم، ولذلك قال فيه:

يـــا ابـــنَ عَـــبدِ العَزيـــزِ لَـــوْ بَكَت العَيْـــ
ـــــنُ فَـــتي مـــنْ أُمَيَّـــةٍ لَبَكَيْـــتُكْ
غَيْـــرَ أَنِّـــي أَقُـــولُ إِنَّـــكَ قَـــدْ طِـــبْـــ
ـــتَ وَإنْ لَـــمْ يَطِـــبْ وَلَمْ يَزكُ بَيْتُكْ
أَنْـــتَ نَزَّهْتَـــنَا عَـــنِ السَّـــبِّ والقَـــذْ
فِ، فَـــلَوْ أمْكَـــنَ الجَـــزَاءُ جَزَيْـــتُكْ
وَلَـــوَ أنـــي رَأَيْـــتُ قَـــبْرَكَ لاسْـــتحْـــ
ـــيَيْـــتُ مـــنْ أَنْ أُرَي وَمَـــا حَيَّيْـــتُكْ

وإذا كـــان الولاء المطلق، والحب المطلق من نصيب آبائه وأجداده، وإذا كان البغض المطلق، والعداء المطلق من نصيب بني أمية باستثناء عمر بن عبد العزيز، فإن موقفه من بني عمومته العباسيين أكثر غموضاً واضطرابا وتعقيداً، ففـــي وقـــت ينظر إليهم علي أنهم الذين ثأروا له من بني أمية وأخذوا حقه من غاصبيه، وفي وقت آخر يتغلب عليه الشعور بأن قرابته لبني العباس لم تمنعهم مـــن اغتصـــاب حـــق آبائه في الإمامة، ولم تحل بينهم وبين إراقة دماء هؤلاء الآباء إذ خشي منهم آل العباس علي سلطتهم، فهؤلاء العباسيون هم الذين:

خَطَمُـــوا أُنُـــوفَ الخَـــالعينَ وذَلَّـــلوا
أَمَمَـــا مـــنَ الأعْـــدَاء بعْـــد شِـــمَاس

طـــلعوا عَـــلي مَـــرْوانَ يَـــوْمَ لقائـــه
مِـــنْ كُـــلّ أرْوَعَ بالْقَـــنَا دَعّـــاسِ

ولكـــنهم أيضـــاً لم تختلف معاملتهم لآل علي كثيرا، كما كان عليه الأمر قبلهم:

وَيَـــارُبَّ أَدْنَـــى مِـــنْ أُمَيّـــة لُحْمَـــةً
رَمَوْنَـــا عَـــلَي الشّـــنْآنِ رَمْي الجَلامِدِ
طَبَعْـــنَا لَهُـــمْ سَـــيْفاً فَكُـــنّا لحَـــدّه
ضَـــرَائبَ عَـــنْ أَيْمَـــانِهِمْ والسَّـــوَاعِدِ
ألا لَيْـــس فِعْـــلُ الأَوّلِيـــنَ وَإنْ عَـــلاَ
عَـــلَي قُـــبْحِ فِعْـــلِ الآخِـــرين بِـــزائِدِ
يُـــرِيدُون أَنْ نَرْضَـــي وَقَـــدْ مَنَعُوا الرّضا
لســـيرِ بَـــنِي أَعْمَامِـــنَا غَيْـــرِ قاصِـــدِ
كذبـــتُكَ إِنْ نَازَعْتَـــني الحَـــقّ ظَالمـــاً
إذا قُـــلْتُ يَوْمـــاً إنّـــني غَيْـــرُ واجـــدِ

لقد عاش الشريف الرضي في ظل خليفتين من خلفاء بني العباس، أولهما الطـــائع لله، ثـــم الخـــليفة القادر بالله، وقد قربه الأول، وجفاه الآخر، أو كانت العلاقة بينهما في حالة من المدّ والجزر.

لقـــد تعـــددت مدائـــح الشريف الرضي للخليفة الطائع لله، وتهانيه له في المناســـبات الدينية، إلي أن استجاب له وقرّبه، وكانت مدائحه من الشعر الرفيع، وها هو ذا يخاطبه فيقول :

أَنْـــتَ أَلْبَسْـــتَني العُـــلا فَأَطـــلْهَا
أحْسَـــنُ اللّـــبْسِ مـــا يُجـــلّلُ عقْـــبِي

إنّـــني عَـــائذٌ بِـــنُعْمَاك أنْ أُكـــ
ـــثر قَوْلِـــي وَأنْ أُطَـــوِّلَ عَتْـــبي
لا تَدَعْـــني بَيْـــنَ المَطَـــامع وَاليـــأ
س وَوِرْدِي مَـــا بَيْـــن مُـــرّ وَعَـــذْب
وَارْمِ بِـــي عَـــنْ يديْـــكَ إحْـــدَى الطَّرِيقَيْـــ
ـــنِ فَمَـــا الشّـــعرُ جُلَّ مالي وكَسْبي

وفـــي هذا المنحي من المديح يقترب الشريف الرضي من طريقة المتنبي فـــي مدح سيف الدولة. بل إنه كان ينتهز فرصة الأحداث العامة ليوجه خطابه إلـــي الخـــليفة الطـــائع لله، جلـــبا لمودته، ودفعا لنقمته، إذ كان هذا الخليفة حاد الطبع، تتسم سياسته بالمراوغة والحيلة، فعندما توفي القاضي ابن معروف رثاه الشـــريف الرضـــي ثـــم ختم رثاءه بتعزية الخليفة، وفي تعزيته إجلال خاص، ومديح بالتفرد :

بَقِيـــتَ أميـــنَ الله غَـــوداً لمَفـــزَعِ
وَمَـــرْعىً لإخْفَـــاقٍ وَوِرْداً لمَطْمَـــعِ
إذا صَـــفَحَتْ عَـــنْكَ الـــلّيالي وَأُغْـــرِيَتْ
بِحِفْظِـــكَ فِيـــنَا هَـــانَ كُـــلُّ مُضَـــيَّعِ

ولكن الشريف الرضي لم يكن دائماً علي هذا القدر من الخضوع للخليفة القادر بالله، فقـــد تطلع الرضي إلي أريكة الخلافة، أغراه بهذا سيطرة البويهيين الشـــيعة علي الخلفاء ولعبهم بهم، يعزلون ويقتلون ويولون كما يشاؤون، فداعبته أمـــنيات انـــتزاع الحـــق الـــذي يؤمن أنه لآبائه، ومن هنا راح يخاطب الخليفة مخاطـــبة الند، فلا يري ما يقدمه به علي نفسه إلاّ منصب الخليفة فقط، وقد كان ـــ مـــن قبل ـــ شهد القبض علي الطائع لله إذ كان في مجلسه، فقال فيه قصائد مـــتألمة لمـــا لقـــي من الهوان والذل، كما رثاه عند موته بعد سنوات وقد نسيه الـــناس، وهـــذا التعاطف أوغر عليه صدر الخليفة الذي أعقبه في الخلافة، وهو

القـادر بالله، رغم مدائحه فيه، ولكنها مدائح تكشف عن طموح الشريف لوراثة الخلافة، وهكذا فسّر الخليفة قوله في إحدي مدائحه فيه، يقول الرضي :

عَطْفاً أميرَ المُؤمنين! فإنّنا
فـي دَوْحَةِ العَلْيَاء لاَ نَتفَرّقُ
مَا بيْنَنَا يَوْمَ الفخَارِ تَفَاوُتٌ
أَبَداً، كلاَنَا فـي المَعَالِي مُعْرِقُ
إلاَّ الخلاَفَةَ مَيَّزَتْكَ! فإنّنِي
أنَا عَاطِلٌ مِنْهَا، وَأَنْتَ مُطَوَّقُ

ويقـال إن الخـليفة حيـن سمع البيت الأخير علق قائلاً: علي رغم أنف الشـريف! وهذا يدل علي أن علاقة الرضي بالخلافة لم تكن دائماً موضع تقدير متـبادل، ولا يمـنع هـذا أنه شغل مناصب عالية، وحمل ألقابا سامية، كما هي عـادة العصر، ولكن أكثر هذه الألقاب كانت مما أسبغه عليه آل بويه، وليس آل العباس.

٣- فنون شعره :

تعـددت اهـتمامات الشـريف الرضي العلمية، ولكنها لم تستطع منافسة شـاعريته في الشهرة، فإذا قيل إنه أشعر الطالبيين، فلهذا مبرره، لأن الشعراء مـن البيت العلوي أو الطالبي فيهم ندرة، وإذا قيل إنه أشعر قريش، فلهذا بعض مـا يسـوغه، وإذا كان عمر بن أبي ربيعة، والعرجي من بعده، هما الشاعران الأكـثر تمكنا من فن الشعر، في قريش (في العصر الأموى) فإنهما لم يتجاوزا فـن الغـزل، وإن كـانت للعرجي مشاركات في المديح والهجاء، ولكن الغزل المـادي المكشـوف ظـل الغـرض الرئيس في ديوانيهما، وهنا يتقدم الشريف الرضـى، إذ تتعدد عنده أغراض الشعر حتي يستوفي كافة فنونه، وترتقي لغته وقدرتـه التصـويرية فتتجاوز الشعراء حتي تضعه في منافسة مع المتنبي عند كـثير مـن الـنقاد، وسنري أن هذه المنافسة ألحقت بالمكانة الشعرية للشريف

ضـــررا شديدا، لأن كل من يحسد الشريف وينفس عليه مكانته وثراءه أو شرفه أو طموحـــه وجد بغيته في إظهار الإعجاب بشعر المتنبى، والإشادة به، ملمّحاً أو مصـــرّحاً بـــأن شـــعر الشريف الرضي لا يرقي إلي هذه المنزلة. لقد حدث العكـــس أحياناً، فتحمس لشعر الشريف بعض من أراد الغض من قيمة المتنبي وشـــعره، ولكـــن هـــذا الحزب كان الأقل عددا وإصراراً علي الدفاع عن شعر الشريف، وإن استمر الهجوم علي شعر المتنبى.

المهـــم هنا أن العلوم التي شارك فيها الشريف الرضي بالتأليف لم تفسح لـــه مكاناً مرموقاً يوازي أو يقارب مكانه في شعر العصر العباسي الثانى، وإلي اليـــوم. وقد حصر عبد الفتاح الحلو، في كتابه "الشريف الرضى: حياته ودراسة شعره" مؤلفات الرضي ما نجده بين أيدينا منها، وما فقد ووجدت إشارة إليه في مؤلفات أخرى، وقد يكون الثبت الذي قدمه إلينا خير الدين الزركلي في ترجمته للشـــريف، ضمن كتابه "الأعلام" أقرب إلي التحديد، واعتماداً علي واقع الحال، فقد طبع من مؤلفاته:

١- المجازات النبوية.

٢- مجاز القرآن (طبع باسم : تلخيص البيان عن مجاز القرآن)

٣- مختار شعر الصابي (طبع باسم: رسائل الصابي والشريف الرضى).

٤- حقائق التأويل في متشابه التنزيل.

٥- خصائص أمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

أمـــا الكتب المخطوطة فهى: الحسن من شعر الحسين (وهو الحسين بن الحجاج الشاعر الهجائي الماجن المعاصر للشريف).

وهنا نشير إلي أمرين: إن هذه المؤلفات تمثل شخصية "المثقف" في ذلك العصـــر، حيـــث العلوم الإسلامية والعربية هي الدعامة الأساسية، وأن الطابع المذهـــبي موجود في بعض هذه المؤلفات، كوقوفه عند فضائل الإمام علي (كرم

الله وجهه) ولكنه لم يؤلف في القضايا النظرية التي تصب في المذهب الشيعي وأسسه الاعتقادية.

أما ديوان شعره، الذي طبع أكثر من مرة، في أكثر من دولة عربية، فهو الذي نقلب صفحاته معا، لنتعرف علي محتواه، وخصائصه الفنية.

لقد اهتم عبد الفتاح الحلو في كتابه المشار إليه بالديوان. وقف علي وصفه الجزء الثاني من كتابه بالكامل (٢٥٠ صفحة)، فأشار إلي مخطوطاته، وطباعته، وقرر أن ديوان الرضي طبع كاملاً مرتين، في الهند، ثم بيروت، وقد أعيد طبع نسخة بيروت عدة مرات، مع زيادة عناوين للقصائد وضبط لبعض الكلمات، وشرح لبعض المفردات في الهامش. وقد اعتمد علي أحدث طبعات بيروت، وهي عن مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، من جزئين مجموعها ٩٨٥ صفحة، وهي بدون تاريخ، وقد ذكر في خاتمتها أنها طبعت في ٩ ربيع الأول سنة ١٣١٠هـ، ومن الواضح أن هذا ليس تاريخ النشر، بل تاريخ أول نشر لهذه النسخة المصورة عنه.

وقد يكون من المهم في هذا المختصر أن نعرف أن عبد الفتاح الحلو اهتم باستقصاء شعر الشريف الرضي في مصادره غير المنشورة في الديوان، كما ناقش القطع والقصائد التي أضيفت إلي شعر الشريف وليس منه (القصائد المنحولة) سواء ما ورد في الديوان أو ما تضمنته الكتب الموسوعية والمجاميع الشعرية.

لقد كتب الشريف الرضي الشعر في كل الأغراض التي ينقسم إليها فن الشعر في التراث العربى، وفي إحصائية قام بها عبد الفتاح الحلو تتدرج أعداد القصائد والأبيات، ويكون تدرجها تنازليا علي الترتيب الآتي :

١- المدح. ٢- الرثاء.

٣- الفخر والشكوى. ٤- النسيب (الغزل).

٥- الصداقة. ٦- الهجاء.

٧- السياسة. ٨- الوصف.

وهذه أهم الأبواب أو الفنون، يتبعها: العتب، والنصائح، والتهديد، والاعتذار، والاستعطاف، وأخيراً: الزهد!! ونعتقد أن هذا التقسيم أو الإحصاء تقريبى، لأننا نعرف أن القصيدة في شعرنا القديم، في حالات كثيرة، كانت تتضمن أكثر من غرض واحد في سياق متصل، وبهذا يكون تصنيف القصيدة، أو محتواها التفصيلى مشكلا أو تقريبياً. والمهم أن الديوان قام في مجموعه علي ١٦٥٨٤ بيتا، واكتشف عبد الفتاح الحلو ٦٠٧ أبيات كانت مجهولة في أثناء الموسوعات والمخطوطات، وبذلك انتهي الباحث الفاضل إلي أن مجمل شعر الشريف الرضي يبلغ ١٧١٩١ بيتا (سبعة عشر ألفاً ومائة وواحداً وتسعين بيتا من الشعر) وهو قدر هائل، يدل علي غزارة ونشاط لم يتوقف، لشاعر لم تتجاوز حياته (ما بين ٣٥٩ و٤٠٦هـ) سبعة وأربعين عاما، وليس هذا بالعمر الطويل لشاعر له هذه المؤلفات، وهذا المستوي من الشعر، وهذا القدر المتنوع من فنونه وأغراضه، ثم أخيراً: هذا التفاعل الشامل الإيجابي مع كل محاور الحياة في عصره.

وقد يكون من المفيد أن نتوقف عند بعض فنون الشعر، خاصة تلك التي نالت اهتماماً كميا ونوعيا عند الشاعر، وفي مقدمتها المدح، وقد عرفنا أن مدحه ليس من ذلك المستوي الاستجدائي الذي يتصاغر فيه الشاعر وينمحي في شخص ممدوحه بقصد إرضائه والإعلاء من شأنه، وإذن فعلينا أن ندرك أن التوسع في المديح ينهض علي أساس واقع اجتماعى، وسياسى، فالشجرة العلوية وارفة عظيمة الامتداد، والعلاقات بالشطر العباسي من الأسرة الهاشمية تحتاج دائماً إلي ما ينفي عنها القلق والشعور بالتعارض بين الطموحات، ويبث فيها روح التلاؤم والثقة حتي يحيا آل علي في أمن بعد كثير من عسر المطاردة وضيق السجون والمنافى، كما كان طموح الشريف الرضي إلي صدارة أهله، وإلي التطلع للخلافة داعياً لتقديم المدائح لمن يرغب في أن يكون من مؤازريه وأنصاره حالاً ومستقبلاً، وهؤلاء أمراء، ووزراء، وولاة، وعلماء، وكتاب، وزعماء عشائر وأصدقاء، ومن وسائل هذا التقارب الذي يتقبله العصر قصائد المديح في المناسبات العامة والخاصة، وقد حدث كثيرا أن

يكـون الـرد عـلي أن هـذا الشعر المادح قد أدي إلي النتيجة التي هدف إليها الشـريف، وقـد نتذكر أنه حصل علي مناصب عليا من الخليفة الطائع لله بعد تكـرار القصـائد المادحة، علي أن نسبة كبيرة من هذه المدائح وجهها الشريف إلـي أفراد من أسرته: والده وأخيه وبني عمومته. وفي هذه الأبيات يمدح والده بالكرم، ويبتكر صورة جديدة حيث يقول :

تـتزَاحَمُ الأضْـيَافُ فـي أبْيَاتـه
فـرقاً تحـنُّ إلـي القِـرَي وَتَـتُوقُ
وإذا رَآهُـمْ لَـمْ يَقُـلْ مُتَمَـثِّلاً :
أبـنِي الـزَّمَانِ لِكُـلِّ رَحْـبٍ ضِـيقُ
عَجَـباً لِـرَبْعِكَ كَيـفَ تَخْصَبُ أرْضُهُ
وَجَـنَابُهُ بِـدَمِ السَّـوَامِ شَـرِيقُ

فهـذا الأب الكـريم لا يتهرب من قري أضيافه ولا يتعلل بانتظار الفرج والخـروج مـن أزمة، وتأتي الصورة النادرة في البيت الثالث في صيغة تأخذ شـكل التساؤل، فهذا الكريم تسيل دماء الذبائح التي يقدمها لأضيافه حتي تغمر الأرض ومع هذا تظل أرضه مخصبة قادرة علي العطاء المتجدد.

والـرثاء هـو الوجه الآخر للمديح، كما نعرف، فهدفه ـ عادة ـ إظهار الحـزن والتفجع، وذكر صفات شخص عزيز رحل عن دنيانا، وبهذا يمكن أن نقـول إن دوافـع الرثاء عند الشريف الرضي هي دوافع المدح، فرثي الخلفاء والمـلوك والأمـراء والعـلماء وأهل بيته... إلخ، وقد رثي والده وأمه وعمه، ومرثيـته فـي أمـه تجمع بين الرقة والشعور بالفجيعة، وقوة الحنين، في رفق موسـيقي وسلاسـة لغويـة بعيدة عن التكلف، وتنبئ عن صدق العاطفة، وهذه المرثية مطلعها :

أبْكِيـكِ لَـوْ نَقَـعَ الغَـلِيلُ بُكَـائِي
وأقُـولُ لَـوْ ذَهَـبَ المَقَـالُ بِـدَائِي

وَأعُـــوذُ بالصـّـــبْرِ الجَميـــلِ تَعَـــزّياً

لَـــوْ كَـــانَ بالصـَّــبْرِ الجَميــلِ عَزَائى

إنـــه يذكـــر فضل هذه الأم التي نهضت بأعباء تربيته سنوات سجن أبيه ونفيه:

كيْـــفَ السُّـــلْوُّ وَكُـــلَّ مَوْقِـــعِ لَحْظَـــةِ

أثَـــرٌ لِفضْـــلِكِ خَـــالِدٌ بِـــإزَائِى

ثم يقول معبرا عن حزنه وضعفه أمام عاطفته:

فَـــارَقْتُ فيـــكِ تَمَاسُـــكِي وتَجَمُّـــلِى

وَنَســـيْتُ فيـــكِ تَعَـــزُّزِي وَإبَـــائِى

وَصـــنَعْتُ مَـــا ثَـــلَمَ الوَقَـــارَ صَـــنِيعُهُ

مِمَّـــا عَـــرَانِي مِـــنْ جَـــوَى الـــبُرَحَاءِ

لَـــوْ كَـــانَ يُبْـــلغكِ الصَّـــفيحُ رَسَـــائِلى

أوْ كَـــانَ يُســـمِعُكِ الـــتُّرابُ نِـــدَائِي

لَســـمِعْتِ طُـــولَ تَـــأَوُّهِي وتَفَجُّـــعِى

وَعَـــلِمْتِ حُسْـــنَ رِعَايـــتي وَوَفَـــائِى

كَـــان ارتِكاضِـــي فـــي حَشَـــاكِ مُسَـــبِّباً

رَكْـــضَ الغـــليلِ عَـــلَيْكِ فـــي أحْشَائِى

وهي قصيدة طويلة (٦٨ بيتا) جيدة، ولكن أشهر مراثي الشريف الرضي هـــي تـــلك التي قالها في صديقه أبي إسحق الصابي (واسمه إبراهيم بن هلال الصـــابى) وكان رئيس ديوان الإنشاء للخليفة الطائع لله، وامتدت علاقته به إلي عهـــد الخليفةالـــتالى، وهـــو القادر بالله، والصابي من أشهر أدباء وكتاب القرن الرابع الهجرى، وكان ـــ كما يقول عبد الفتاح الحلو ـــ حصيفا وذودا، وبلغ من حـــب الـــناس له أنه حين غضب عليه عضد الدولة البويهى، وقرر قتله ارتمي

تلامـــذة الصـــابي ــ وهـــم يؤمـــئذ يشغلون مناصب عالية في الدولة ــ يقبلون الأرض بيـــن يدي عضد الدولة حتي عفا عنه. وبين الشريف والصابي صداقة وطيـــدة، لـــم يـــنل منها فارق السن بين الشريف الشاب، والصابي الكهل، ولا اخـــتلاف الديـــن، فهـــذا مـــن زعماء الشيعة، وذاك من الصابئة، ولا الاحتماء بالشـــرف والنسب.. لقد كان الأدب رابطاً قوياً بينهما، كما كان طموح الشريف إلـــي مـــودة كـــل من له مقام في الدولة مؤثرا في استدامة الصداقة، وقد تبادلا الزيارات، والقصائد، والرسائل، التي جمعت في كتاب، كما ضم الديوان قصائد الشـــريف إلـــي صـــديقه، ولكن رثاءه له يتفوق علىجميع ما كتب، بل إن هذه المـــرثية تعـــد من عيون شعر الرثاء، ولا نستبعد أن يكون الشريف فيها متأثراً بـــتأييد الصـــابي له، وإيمانه بحقه (وحق آل على) في الخلافة، بل إن في شعر الصـــابي مـــا يـــدل علي ثقته بأن الخلافة ستكون عاجلاً أو آجلاً لهذا الشريف الرضى، إذ يقول له:

أَبَـــا حَسَـــنٍ فـــي الـــرِّجَالِ فِراسَـــةٌ
تَعَـــوَّدْتُ مـــنْهَا أَنْ تَقُـــولَ فَتصْـــدُقَا

وَقَـــد خَبَّرَتْـــني عَـــنكَ أَنَّـــكَ مَـــاجدٌ
سَـترْقَي مِـنَ العَـلْيَاءِ أَبْعـدَ مُرْتَقَي

فوَفَّيْـــتُكَ الـــتَّعْظِيمَ قـــبْلَ أَوَانِـــه
وَقُـــلْتُ أَطَـــالَ اللهُ لِلسَّـــيِّدِ الـــبَقَا

وَأَضْـــمَرْتُ مـــنْهُ لَفظـــةً لَـــمْ أَبُـــحْ بهَـــا
إِلَـــي أَنْ أري إِطْلاَقهـــا لِـــي مُطْـــلَقَا

فَـــإِنْ عِشْـــتُ أَوْإِنْ مُـــتُّ فَاذْكُـــرْ بِشَارَتِي
وَأَوْجِـــبْ بِهَـــا حَقّـــاً عَـــلَيْكَ مُحَقَّقـــا

وَكُـــنْ لَـــي فـــي الأَوْلادِ والأَهْـــلِ حَافِظاً
إِذَا مَـــا اطْمَأَنَّ الجَنْبُ في مَوْضِعِ البقا

فمـــا هذه اللفظة التي أضمرها الصابي ولم يبح بها، وهي الدرجة الأعلي فـــي التعظيم؟ إنها "الخلافة"، ولا شيء غيرها، وكان الصابي يتوقع أنها ستصل إلـــي الرضى، وأراد أن يكون أول المبشرين بها. فلكل هذه الصداقة، وهذه الثقة الممـــتدة، وهـــذا الاســـتعداد للتأييد كان رثاء الشريف للصابي حاراً حزيناً (وقد بلغت القصيدة ٨٢ بيتا) وهذه هي الأبيات السبعة الأولي منها:

أعَــلِمْتَ مَـــنْ حَمَــلُوا عَــلَي الأعْـــوَادِ
أرأيْــتَ كَيْــفَ خَــبَا ضـــيَاء الــنَّادي

جَــبَلٌ هــوَي لَــوْ خــرَّ في البَحْرِ اغْتَدَى
مـــنْ وَقْعِـــهِ مُتَــــتَابِعَ الإزبـــادِ

مَــا كُــنْتُ أعْــلَمَ قَــبْلَ حَطِّكَ في الثَّرَى
أنَّ الـــثَّرَي يَعْــلُو عَــلي الأطْـــوَادِ

بُعْـــداً لِيَوْمِـــكَ فِـــي الـــزَّمَانِ فإنَّـــهُ
أقْــذَي العُيُــونَ وَفَــتَّ فِـــي الأعْضَادِ

لاَ يـــنْفَدُ الدَّمْـــعُ الَّـــذي يُـــبْكَي بِـــهِ،
إنَّ القُـــلُوبَ لَـــهُ مِـــنَ الأمْـــدَادِ

كَيْـــفَ انمَحَـــي ذاكَ الجـــنَابُ وَعُطِّـــلَتْ
تـــلْكَ الفِجَـــاجُ، وَضَـــلَّ ذاك الهَـــادي

طَـــاحَتْ بِتِـــلْكَ المكْـــرُمَاتِ طَوَائِـــحٌ،
وَعَــدَتْ عَــلَي ذَاكَ الجَــواد عَــوَادِي

ولقـــد لفتت هذه المرثية الحارة الطويلة نظر الناس، وتساءلوا مستغربين: كيـــف يـــتفجع شريف علوي من نسل الرسول، صلي الله عليه وسلم علي رجل صابىء؟ وقد رد الشريف في قصيدته ذاتها علي هذا التساؤل، ذاكرا أن الفضل والأدب يقوم بين الفضلاء والأدباء مقام القرابة والنسب.

أما الفن الثالث، والأخير الذي نؤثره بشيء من التفصيل فهو فن النسيب، أو الغزل، وللشريف فيه معان وصور جديدة وطريفة، تعينه عليها لغته الرقيقة، ونزعته إلي الرموز التراثية، ويتحقق هذا كله في سياق مشاعر راقية، وانفعالات عفيفة، وأمنيات سامية. وكفاه رقة وعذوبة أنه صاحب الأبيات المشهورة :

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَي دِيَارِهِمْ
وَطُلُولُهَا بِيَدِ البِلي نَهْبُ

فوَقَفْتُ حَتَّي ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ
نِضْوِي، ولَجَّ بِعَذْلِي الرَّكْبُ

وَتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

وغزل الشريف شريف، ونسيب الرضي رضى، ولم يجر قلمه بعبارة مستهجنة، وأشد ما يحرص عليه في هذا الغزل رموز التراث الروحى، فمع أنه عاش حياته في بغداد، فإن معالم الجزيرة العربية هي التي تحدد ملامح قصيدته الغزلية، وفي الأبيات الثلاثة السابقة نجده حريصاً علي ذكر الأطلال، متمسكاً بالتقليد الشعري الراسخ وهو المرور والوقوف علي الأطلال، وليس الزيارة أو الإقامة عندها، حتي وإن أطال الوقوف قليلاً، لكنه مضي مع القافلة حين تعرض للوم رفاقه في الرحلة، ثم يأتي هذا البيت النادر:

وَتَلَفَّتَتْ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ
عَنِّي الطُّلولُ تَلَفَّتَ القَلْبُ

ليدل علي صفاء العاطفة وشدة التعلق بالرمز، والاحتفاظ بالصورة في القلب بديلاً عن رؤية دائمة غير ممكنة. إنه يغادر المكان، ولكن المكان لا يغادره.

فــي قصيدة واحدة، قصصية السياق، تحكي عن ليلة يسميها "ليلة السفح"، تــتأرجح الإشــارات والمعــاني بيــن العواطف العذرية، واللذة المادية، وهذه القصــيدة من ثمانية وعشرين بيتا، تقص حكاية ليلة مع الحبيبة، يروي تفاصيلها بكــثير من النشوة، ويستعيد حلاوتها، ولكنه ما يكاد يتقرب حتي يبتعد، وما يكاد يذكر اللذة حتي يذكر العفة والتقوى.

بتْــنا ضَــجيعَيْنِ فــي ثَوْبَــي هَوي وتُقَى

يلُفُّــنا الشّــوْقُ مِــنْ فَــرعٍ إلــي قَدَمِ

× × ×

وَبَــاتَ بَــارقُ ذاكَ الــثّغْرِ يُوضِــحُ لِي

مَوَاقِــعَ اللّــثْمِ فِــي دَاجٍ مِــنَ الظّــلَمِ

ويــبدو أن الشــريف الرضي كان يستحضر في ذاكرته قصيدة "عمر بن أبــي ربيعة" القصصية أيضاً، عن "ليلة ذي دوران" وقد سرد فيها حكاية مغامرة عاطفيــة، وقد تكون مغامرة عمر حقيقية أو خيالاً شعرياً طريفا، ولكن مغامرة الشــريف، فيمــا نرجح، ليست أكثر من محاولة لرياضة القول ومهارة النظم، والقدرة علي النفاذ في المعاني الصعبة، علي طريقة الرمز الصوفي.

٤- نموذج وخصائص فنية :

وأشــهر قصائد الشريف الرضي الغزلية تلك القصيدة المعروفة التي تبدأ بعبارة "يا ظبية البان" وقد حاكاها شعراء المشرق والمغرب، وعارضها شعراء الأندلــس، وهــي قصــيدة شديدة الرقة، وسنجد فيها هذا الحرص علي الرموز الــتراثية التي تستدعي طبيعة الحياة في الجزيرة العربية. إن "ظبية البان" ذاتها رمــز تــراثي ينتمي إلي أرض الحجاز، فليس في البيئة البغدادية ظباء أو بان، وقبل أن نوضح هذا الأمر نسجل نص هذه القصيدة:

يا ظبية البان

١- يــا ظَــبْية الــبان تــرْعَى في خَمَائله

ليهــنَك اليَــومَ أنّ القــلب مَــرْعَاك

٢- الماءُ عندَك مَبذولُ لشاربه
وليس يُرويك إلاَّ مَدمَعي الباكي

٣- هَبّتْ لنا مِنْ رِيَاحِ الغوْرِ رَائحَةٌ
بَعْدَ الرُّقادِ عَرَفْناها بِريَّاك

٤- ثُمَّ انثَنَيْنَا.. إذا مَا هزّنا طرَبٌ
عَلَى الرِّحَالِ تعَلّلنا بذِكْراك

٥- سَهْمٌ أصَابَ ورَامِيه بذِي سَلَمٍ
مَنْ بالعِراقِ لَقَدْ أبعدْتِ مَرْمَاك

٦- وَعْدٌ لعَيْنَيْك عِنْدي مَا وَفَيْت بِه
يَا قُرْبَ مَا كَذَّبَتْ عيْنَيَّ عيْنَاكِ

٧- حَكَتْ لحَاظُك مَا في الرِّيمِ مِنْ مُلَحٍ
مَنْ بالعِرَاقِ لَقَدْ أبعدْتَ مَرْمَاك

٨- كَأنّ طَرْفَك يَوْمَ الجِزْعِ يُخْبِرُنَا
بِمَا طَوَى عَنك مِنْ أسْمَاءِ قَتلاكِ

٩- أنْتِ النَّعِيمُ لقَلْبي والعَذابُ لَهُ
فمَا أمَرَّكِ فِي قَلْبِي وأحْلاكِ

١٠- عِنْدي رَسَائِلُ شَوْقٍ لَسْتُ أذكُرُها
لَوْلا الرَّقيبُ لقد بَلّغْتُها فَاكِ!

١١- سَقَي مِنى ولَيَالي الخَيْفِ مَا شَرِبَتْ
مِنَ الغَمَامِ، وَحَيّاهَا وَحَيّاكِ

١٢- إذْ يَلْتَقي كُلُّ ذي دَيْنٍ ومَا طَلَهُ
مِنّا، وَيَجْتَمعُ المَشْكُوُّ وَالشَّاكي

١٣- لمـــا غـــدا السِّرب يعطو بين أرحُلنا
مـــا كـــان فيـــه غـــريمَ القـــلب إلاّك

١٤- هامَتْ بكِ العَيْنُ لَمْ تتْبَعْ سواك هَوَىً
مَـــنْ عَـــلَّم الـــبَيْنَ أنّ القَلْبَ يَهْوَاك؟!

١٥- حَـــتّي دَنا السِّرْبُ مَا أُحْيَيْتِ مِنْ كمد
قتْـــلي هَـــوَاك وَلاَ فـــادَيْتِ أسْـــراكِ

١٦- يَاحَـــبَّذا نَفْحَـــةٌ قَـــرَّتْ بفيـــك لِـــنَا
وَنطْفَـــةٌ غُمِسَـــتْ فيهَـــا ثـــنايَاك

١٧- وَحَـــبَّذا وقفَـــةٌ وَالـــرَّكْبُ مُغْـــتَفلٌ
عَـــلَي ثَـــرَي وخَـــدَتْ فِيـــهِ مَطَايَـــاكِ

١٨- لَـــوْ كـــانتِ اللِّمَّةُ السَوْدَاءُ مِنْ غُدَدى
يَـــوْم الغَمِيْـــمِ لَمَـــا أفْـــلتَ أشْـــرَاكى

المفردات :

١- الـــبان : نـــوع من الشجر، سبط القوام، فيه مرونة ولين، وتشبه به الحسان في اللين والطول.

٢- الريا: هي الرائحة الطيبة. والغور: اسم مكان.

٣- ذو ســـلم : اسم مكان بالحجاز أكثر الشعراء من ذكره في نسيبهم. والمسافة بين ذي سلم وبغداد بعيدة، ولكن الحبيبة أبعدت رمايتها.

٤- الريم : ولد الظبى، وتشبه بعيونه عيون الحسان.

٥- مـــني : اســـم مكـــان مشهور بالحجاز وهو من أماكن الحج. والخيف: اسم مكان بمني وفيه مسجد الخيف المعروف في التاريخ الإسلامى.

٦- ماطل الدين : هو الذي يماطل في السداد.

٧- يعطـو : يميـل إلي الشيء ليتناوله. والأرحل: جمع رحل، وهو ما يوضع علي ظهر البعير للركوب.

٨- الـنطفة: الـتي غمسـت فيهـا الثنايا هي الريق، فهو يصف فمها وريقها بالطيب.

٩- الوخد: ضرب من السير.

إشارات تحليلية :

فـي هـذه الإشارات لا نرمي إلي تقديم دراسة فنية كاملة لهذه القصيدة، وإنمـا التعريف بالخصائص الفنية لشعر الشريف الرضى، تلك الخصائص التي سـنلم بأهمهـا فـي هـذه الفقرة كما تعكسها اختيارات "الثعالبى"، ولكننا الآن نستخرجها من هذه القصيدة الغزلية، وقد سبقت الإشارة إلي الطابع العام للغزل عـند الشـريف، ويتأكد هذا الطابع العام بما في هذه القصيدة، فهي تشوق دائم للحبيـبة، تـلك الحبيـبة التي لا يصرح باسمها، بل إنه لا يصفها وصفًا خاصًّا يحددهـا ويميـزها عن بنات جنسها، إنها تتصف بالجمال، وهذا الجمال يطلق عـلي كـل الجميلات: فهي ظبية: رشيقة، ضامرة، ولحاظها: عيونها ورموشها مـثل الـريم، والـريم هو الظبي ولكن لونه أبيض، وهنا دقة في التصوير لأن كحـل العينين وطول الأهداب يظهر في اللون الأبيض (الريم) أكثر مما يظهر فـي الـلون الأصفر (الظبى)، ثم يشير إلي طيب أنفاسها وعذوبة ريقها، فيكون بهذا استكمل الوصف الحسي لجمالها، وكما نري فإنه ليس وافيا، ولم يقصد أنه يكـون تفصيليا، لأن التفصيل يبعد به عن معني العفة، ولهذا توسع في الوصف النفسـي مـن ناحيته وليس من ناحيتها، فاهتم بأثرها عليه، وشغفه بها، وتتبعه لها، فهو يذكرها فيبكى، ويعيش علي ذكراها،فهي النعيم لقلبه والعذاب... ويختم هذا الاسترسال بأن يعلن تحسره علي أنه لم يعد شابا، لم تعد لمته سوداء، ومن ثم فات زمن الحب (أو الصيد لهذه الظبية النادرة) بالنسبة إليه.

لقـد وصف الديوان هذه القصيدة بأنها من "الحجازيات"، وهذا واضح في محـتوي القصيدة، فالبان، والغور، وذو سلم، ومنى، والخيف ... أسماء أماكن

في الجزيرة، ترددت كثيرا في قصائد الغزل والوصف، وقد استعان الشاعر ببعض الجماليات البديعية يزيد بها زينة قصيدته الرقيقة، والطباق واضح في هذا البيت:

أَنْتَ النَّعِيمُ لِقَلْبِي والعَذابُ لَهُ
فَمَا أَمَرَّكَ فِي قَلْبِي وَأَحْلاكَ

وهذا البيت نفسه يظهر فيه الطابع الشعرى، لغة الحياة اليومية، فكثيرا ما نصف أمراً بأنه نعيم وعذاب، أو مر وحلو، أما الجناس فقد تردد بنسبة أكبر، وإن لم يأت في صورته الكاملة، مثل: ترعي ــ مرعاك / لعينك ــ عيني عيناك / حياها ــ حياك / المشكو ــ والشاكي / هوي ــ يهواك / وقد كان لهذا الاستخدام أثره في تأكيد الإيقاع، حيث تتكرر الصيغة الصوتية، ولا شك أن ترديد أو تردد الصوت نفسه ينظم التواتر ويؤكد تتابع الإيقاعات الجزئية في تساوق واستمرار.

ولعلنا في ختام هذا التعريف الوجيز بالشريف الرضي وفنون شعره ــ نتذكر ما بدأنا به من الرجوع إلي كتاب "يتيمة الدهر" للثعالبى، وقد أشرنا هناك إلي أن هذا المؤرخ الأديب توفي عام ٤٢٩هـ، أي بعد وفاة الشريف بثلاثة وعشرين عاما، وقد تزيد قليلاً، فهو أقرب المؤرخين للأدب إلىعصر الشاعر، وهو لذلك أكثر أصحاب الموسوعات القديمة اهتماماً بأحداث حياته وذكر قصائده والنص علي مناسباتها، فقد كتب عنه في الجزء الثالث من "اليتيمة" أربعا وعشرين صفحة، وفيها تظهر جوانب إعجابه بفن الشاعر، ولهذا يمكن أن نعتبر أن القصائد التي سجلها، أو اختار أبياتاً منها تدل علي ذوقه، كما تدل علي ذوق العصر العباسي الثاني وما يروقه من الشعر. وبقراءة ما أورده الثعالبي من أشعار تبرز ثلاث خصائص يمكن تعميمها علي شعر الشريف الرضي، واعتبارها مؤشرات للطابع المرغوب في الشعر في تلك الفترة. أما هذه الخصائص الثلاث فهى:

أولاً : الحرص علي المحسنات البديعية، وبصفة خاصة الطباق والجناس. والطباق أكثر انتشاراً في شعر الشريف، كما نجد في قوله :

لَواعِجُ الشَّوقِ تُخطِيهِمْ وتُصْمِينى
والـلَّوْمُ فِي الحُبِّ يَنْهَاهُمْ ويُغْرِينِى

× × ×

ومَنْظَرٌ كَانَ بالسَّرَّاءِ يُضْحِكُنى
يَاقُرْبَ مَا عَادَ بالضَّرَّاءِ يُبْكِينى

بل قد يتكون من عدد متصل من الطباقات، كما في قوله :

مَالُوا إِلَيْكَ مَحَبَّةً فَتَجَمَّعُوا
ورَأَوْا عَلَيْكَ مَهَابَةً فَتَفَرَّقُوا

وسبق لنا أن قرأنا قوله للخليفة القادر بالله :

إلاَّ الخِلاَفَةَ مَيَّزَتْكَ ! فإنَّنى
أنَا عَاطِلٌ مِنْهَا، وأَنْتَ مُطَوَّقُ

فبين العاطل والمطوق تضاد في المعنى، أو طباق... ومثل هذا كثير. والميزة التي يحققها الطباق أنه يقابل بين الأضداد مما يحرك الخيال بين النقيضين. ويصنع حوارا معنوياً بين متضادين، والضد يتحدد، ويتقوي معناه بعرضه علي ضده.

أما الجناس فإنه وسيلة لتأكيد الإيقاع الصوتي من جانب، وتوليد معان جديدة من نفس المادة اللغوية من جانب آخر، ونوضح هذا من خلال هذين البيتين في مطلع قصيدته التي ذكر فيها يوم القبض علي الخليفة الطائع لله، وكان الشريف حاضرا، وتمكن من الهرب :

مَنْ لِي بِبُلْغَةِ عَيْشٍ غَيْرِ فاضِلَةٍ
تَكُفُّنِي عَنْ قَذَي الدُّنْيَا وتَكْفِينى

× × ×

قَـــالُوا : أَتقْــنَعُ بِـــالدُّونِ الخَسِـــيسِ، وَمَا
قَــنِعْتُ بِـــالدُّونِ بَـــلْ قُـــنِّعْتُ بِـــالدُّونِ

إن مـــادة " قنع" هنا صنعت فعلين لهما الأساس الصوتي الواحد، ولكنهما متــباعدان فـــي المعـــني فالقناعة الرضا بالقليل، وتقنع أُجْبِر علي تقبل الأمر، وأحيط به فكأنما ارتدي قناعاً. أما "الدون" فقد حققت الجناس الكامل لأنها الكلمة ذاتهـــا.. ومـــثل هـــذا يقال في البيت الأول، في العلاقة الصوتية والمعنوية بين "تكفى" و"تكف".

ثانياً : الحرص علي الإيقاع، وتعميق الحس الموسيقى، والشاعر العربي يحرص علي هذا الأمر لأنه يخاطب الأسماع قبل العيون، فالقصيدة قديماً كانت تصـــل عن طريق الإلقاء، وليس عن طريق النشر، ومن هنا كان الحرص علي الـــوزن ووحدة القافية، ولكن الشاعر قد يميل إلي تعميق الإيقاع، وذلك بمراعاة الـــتوازن ووحدة البيت، بحيث تتابع كلماته في وحدات موسيقية متسقة متساوية، كـــأن يقول مخاطباً شبابه، أو معاتباً، حيث فاجأه الشيب وهو لا يزال في بداية الشباب:

يَازَائِـــراً مَـــا جَـــاءَ حَـــتَّي مَضَـــى
وَعَارِضـــاً مَـــا جَـــدَّ حَـــتَّي انْجَـــلَى

نـــتأمل وحـــدات هذا البيت فنجده : زائراً = عارضا، ما جاء = ما جد، حتي = حتى.

ونقرأ هذا البيت ونلاحظ وحداته الصوتية، وبنيتها الصرفية:

أَفْـــنَي العـــدى، وقضـــي المُـــنَى
وَبَـــنَي العُـــلاَ، ونَجَـــا سَـــلِيما

إن الافعال الأربعة الماضية علي صيغة واحدة: أفني ــ قضي ــ بني ــ نجا، وكذلك اتحدت صيغة المفعول : العدي ــ المني ــ العلا..

وتظهر قيمة هذا التكوين الصوتي الإيقاعي حين يمتد في أكثر من بيت، شريطة ألا يكون متكلفاً مفتعلاً .. إنه يجعل الأداء يتدفق، والمشاعر تعمق عن طريق الطرب الصوتى، كما في هذه الأبيات التي يتضح معناها أنها في الرثاء:

هَيْهاتَ أصْبَحَ سَمْعُهُ وعِيَانُهُ
فِي التُّرْبِ قَدْ حَجَبتْهُمَا أقْذاؤهْ

يُمْسِي وَلَيْنُ مِهَادِهِ حَصْبَاؤهْ
فِيهِ ومُؤنِسُ لَيْلِهِ ظَلْمَاؤهْ

قَدْ قُلِّبتْ أعْيَانُهُ، وتَنَكَّرتْ
أعْلاَمُهُ، وتَكَشَّفَتْ أضْوَاؤهُ

مُغْفٍ وَلَيْسَ لِلَذَّةٍ إغْفَاؤهْ
مُغْضٍ، وَلَيْسَ لِفكْرَةٍ إغْضَاؤهُ

وَجْهٌ كَلَمْعِ البَرْقِ غَاضَ وَمِيضُهُ
قَلْبٌ كَصَدْرِ العَضْبِ فُلَّ مَضَاؤهْ

ثالثاً : إيثار الصيغ السهلة التي تسري علي ألسنة الناس وكأنها مأثور شعبي يقرب شعره إلي الناس، ويمسح عنه وحشة الغريب، واستغلاق الوحشي من الألفاظ، فيقول مثلاً في أمر ورد عليه وشغل قلبه :

إنْ أشَرَّ الخَطْبُ فَلاَ رَوْعَةٌ
أوْ عَظُمَ الأمْرُ فَصَبْرٌ جَمِيلُ

لِيَهُونِ المَرْءُ بأيَّامِهِ
إنْ مُقَامَ المَرْءِ فِيهَا قَلِيلُ

إنَّا إلي اللهِ وإنَّا لَهُ
وحَسْبُنَا اللهُ ونِعْمَ الوَكِيلُ

وبعد ...

فهــذه رحــلة سريعة، ونظرة عامة حول حياة الشريف الرضي وبعض شــعره، ركــزنا فيهــا على حجازيته المشهورة وبعض الجوانب المهمة فيها.. ووقفــنا علي ثلاث خصائص فنية يمكننا أن نعتبرها مميزة لفنه الشعري بشكل عام، وقد ظهرت واضحة جلية فيما كتبه عنه الثعالبي في يتيمته.



الصنوبري وتشخيص الطبيعة

هــو أحمد بن محمد بن الحسن الضبّي، الصنوبري، أحد أعلام الشعر في العصر الثاني، حيث توفي عام ٣٣٤ هــ، فهــو بهذا معاصر العباسي لكبار الشعراء في ذلك العصــر، الــذي تــنهض أركانه الفنية علي إبداع الثلاثة الكــبار: أبــي عبادة البحتري المتوفي عام ٢٨٤هــ، وأبي تمــام المتوفي عام ٢٣١هــ، وأبي الطيب المتنبي المتوفي عام ٣٥٤هــ.

فالصــنوبري بهــذا الترتيب الزمني يقع في الوسط، لأنه توفي بعد رحيل أبي تمام بثلاثة أعوام فقط.

مــع هذا نلاحظ أنه لم ينل من الشهرة وذيوع الشعر مــا نالــه أحد هؤلاء الثلاثة، بل إن اسمه وفنه الشعري لا يتصــدر دائرة الوعي بأقسام الشعر وما يمثله الشعراء في زمانــه أو بعــد زمانــه، والعبارة المشهورة التي قالها أبو العــلاء المعــري تجمع بين هؤلاء الثلاثة "الكبار" وتعطي لكــل واحد منهم مكانا أو خاصية مميزة. هذه العبارة هى: "المتنــبي وأبــو تمام حكيمان، والشاعر البحترى" وما تدل عليه هذه المقولة من الوجهة النقدية أن العنصر الفكري في شعر المتنبي وأبي تمام يغلب علي الاهتمام بالعناصر الفنية الخالصة، في حين يهتم البحتري بتلك العناصر الفنية أكثر مــن اهــتمامه بإثــارة أفكار عميقة. وهذا حق علي وجه الإجمــال، فالمتنبي شاعر الحكمة وشاعر ضرب الأمثال، وشــاعر المعاناة الإنسانية للزمن وأحداثه. وأبو تمام شاعر الفلســفة والمــنطق والاســتعارات العميقــة الغامضة. أما البحتري فقد كان يقال عن شعره إنه "سلاسل الذهب" لمــا

فيه من إيقاعات أخاذة، وتدفق أسلوبى، وبساطة في التصوير، ووضوح في المعانى. ولهذا قال عنه الآمدي – في مجال الموازنة بين شعره وشعر أبي تمام ـ إن شعر البحتري يحافظ علي عمود الشعر العربى، أي مجموعة التقاليد الفنية التي يحبها ويؤثرها الذوق العربي في الشعر.

وفي كل هذه الالتفاتات النقدية والملاحظات الفنية يتم تجاوز شعر الصَّنوبَرَى، الذي لم يكن ـ من الناحية الفنية ـ يقل عن مستوي هؤلاء الشعراء الكبار، ومن واجبنا أن نبحث عن تعليل، أو أسباب مقبولة، وفي رأينا أن هناك ثلاثة أسباب أساسية: الأول أن الشاعر "الصنوبرى" من أهل أنطاكية، وعاش أطول مراحل عمره في حلب، وتذكر المصادر أنه تنقل بين مناطق أخري كالموصل، والرقة، وزار دمشق كذلك، ولكن إقامته ارتبطت بحلب، وهذا يعني أنه ظل بعيدا عن المدن الحاكمة التي يقيم بها الخلفاء وكبار السلاطين والولاة، ذلك الوقت، وحين نراقب حركة الشعراء الثلاثة السابقين، سنجد أنهم، بمجرد انتشار أسمائهم وذيوع أشعارهم يتوجهون إلي عاصمة الخلافة (بغداد) ـ كما في حالة أبي تمام والبحتري،س أو إلي بلاط أمير كبير، مثل المتنبي في بلاط سيف الدولة بحلب، ثم إلي الفسطاط حيث يحكم كافور الإخشيدى.

وهذا الرحيل لم يكن تغييرا في المكان فقط، بل في فن الشعر كذلك، فهؤلاء الشعراء اختصوا بشعر المديح، وجعلوا فيه أعظم مواهبهم، أما الصنوبري فقد مدح أيضاً، ولكن مديحه كان لأمراء محدودى السلطة والشهرة، إنهم أمراء حلب أو الموصل وليس لهم بذخ الخلفاء ومن يتشبهون بالخلفاء.

السبب الثاني: أن الفترة التي شهدت نشاط الصنوبري الشعري كانت ـ في تلك المنطقة المشار إليها في السبب الأول ـ فترة قلاقل وحروب بين الأمراء، وتنازع علي المدن، وتحريك الحدود، ولهذا لم تكن "مدينة حلب" التي عاش بها الصنوبري هى، "إمارة حلب" الني عاش بها المتنبي رغم تقارب الزمان بين الفترتين. لقد استولي الحمدانيون علي حلب عام ٣٣٣هـ ودخلها ناصر الدولة الحمدانى، ومعه أخوه سيف الدولة، وقد مدح الصنوبري سيف

الدولة عام دخوله إلي حلب، وأعجب الأمير الحمداني بشعره، فأجزل صلته، وجعله أمينا لمكتبته، ولكن الشاعر توفي في العام التالى. فهذا الزمن المضطرب لم يساعد الشاعر علي إذاعة شعره، وعلي التنقل بأمان بين مراكز الثقافة في الدولة الإسلامية. ومن الواضح أن هذين السببين موضوعيان، لادخل للشاعر فيهما.

أما السبب الثالث فهو شخصي ذاتى، فقد كان ــ خاصة في أيام شبابه ــ ينطلق علي هواه في العبث واللهو والشراب، يسهر في "دير زكّى" برفقة فتيان ينافسونه في مجونه وانطلاقه، ويخرجون معا في رحلات الصيد البرية والبحرية، ومن شأن هذه الحياة الماجنة أن تلهي الإرادة عن التطلع إلي الأمور الجادة، والاهتمام بالتفكير في المستقبل. ولعل هذا التعلق بالرحلة وبالرياض وبالطبيعة هو الذي وجّه موهبته الشعرية إلي الفرح بجمال الكون، والاندماج بمظاهره، وإنطاق كائناته من زهر وشجر وطير وضياء وأمواج .. والدخول معها في علاقة "إنسانية" وكأنها تشاركه مشاعره، وتجسد أمامه انفعالاته.. وهذا هو الملمح الفني الأساسي الذي شُهِرَ شعره به، ويستحق أن نبرزه من بين أغراض شعره الأخرى.

في نسبة "الصنوبرى" ما يلفت الانتباه، فمن أين جاءه هذا اللقب؟ يذكر هو تفسيرا خاصا به. وهو أن جدّه كان يعمل في "دار الحكمة" في زمن الخليفة المأمون، وأن هذا الجد اشترك في مناظرة حضرها المأمون، الذي كان مهتماً بالقضايا العقلية والفلسفية، كما كان مشغوفاً بالمناظرة بين العلماء، وقد أعجب الخليفة بذلك الجد، فقال له: إنك لصنبوري الشكل، دلالة علي ذكائه وحدة مزاجه، وربما كان شكل وجهه ورأسه يعطي هذه الصورة، أي ذا شكل مخروطى، والمهم أن اللقب انتقل مع إبنائه، وقد افتخر به الشاعر فقال :

إذا عَزِينا إلي الصَّنَوْبَر لم — نَعْزِ إلي خامل من الخشب
لا بل إلي باسق الفروع علا — مناسباً في أَرُومة الحَسَبِ

وقد كان الصنوبري شيعيا، وقد مدح زعماء آل البيت النبوى، ورثاهم، وله في الإمام الحسين مراث كثيرة، ولكنه لم يكن يهتم بالرابطة المذهبية فيما يتجاوز هذا الولاء الروحي التاريخي لآل البيت في الماضي وفي زمانه، دون أن يلحق بالأقطار أو الإمارات التي ينتمي حكامها إلي التشيّع، وهذا ــ فيما نرجح ــ يرجع إلي حرصه علي حياته الشخصية المنطلقة مع الأهواء والعبث. وكذلك تذكر المصادر أنه كان علي قدر من الثراء، وأنه كان يملك قصرا وضيعة وبستانا في حلب، وهذا يدل علي أن شغفه بالورود والرياحين، وكثرة إنطاقها وتشخيصها، يرجع إلي أنه كان يعيش بينها، ويرعاها، ويغذي بها خياله كل يوم.

إن هذا المحور الموضوعي: محور الشغف بالطبيعة وبمظاهرها الجمالية، الذي اتخذ سمتاً فنياً، هو التمثل والتشخيص، قد تميز به الصنوبري من بين شعراء عصره، وقد سبقه علي هذا الطريق شعراء آخرون في مقدمتهم أبو نواس، وابن المعتز، الأول يشاركه نزعته الحسية ومجونه وعبثه وشغفه بمظاهر الجمال، والآخر يشاركه في ترفه ورقة ذوقه واهتمامه بالتصوير المجسد للمعانى، والممثل للحالات النفسية. ولكن الصنوبري يسبقهما معاً فىدرجة الاهتمام، وفي جعل هذه الطبيعة موضوعا لقصيدة قائمة بذاتها، وبتمامها، وليست عدة أبيات في مدخل غرض شعري آخر، أو في أثناء ذلك الغرض الآخر، وكأنها نوع من الحلْية أو الاستطراد.

لقد كان لي اهتمام خاص بشعر الطبيعة (انظر : التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبى) وتعقبت تعامل الشاعر العربي القديم مع الطبيعة بدءاً من العصر الجاهلى، وحتي عصر المتنبى. ولم يكن بين أيدينا ــ إلا في النادر ــ قصائد خالصة لوصف الطبيعة، أو إظهار الفرح بها. لقد تجلّت الصحراء بحيوانها ونباتها وشمسها وليلها وقمرها في الشعر الجاهلي والأموي أيضاً، ولكن هذا الإحساس المترف بالجمال لم يظهر إلا قرين عصر الاستقرار والتحضر والاتصال بالثقافات الأخري ... في العصر العباسى.

إن علاقة الإنسان بالطبيعة قوية وفطرية، فهو يعيش بها ومعها، وعلاقة الشاعر بالطبيعة أقوى، لأنه يتأملها، وهي التي تتسع لتفريج حزنه إذا كان

مكـروبا، ولمعانقـة فرحه حين يكون سعيداً، ولهذا كان أكثر تعامل الشاعر مع عناصـر الطـبيعة أنه يستمد منها الصور الشارحة المجسدة لصفات الإنسان، وانفعالاتـه، وهذه الصور ـ غالباً ـ جزئية، تأتي في نمط مجازي (استعارة ـ كـناية ـ تشـبيه) وقد تمتد فتصبح لوحة ذات حياة وحركة، يمكن أن نستخرج مـنها دلالـة تتصـل بفكـر الشاعر أو معاناته، كما كان يفعل ذو الرمة (أحد الشعراء المعدودين في العصر الأموي ـ انظر عنه كتابي : الحركة البينية في الـبائية الكبري لذي الرمة) مع الظباء والحمر الوحشية والنعام، وما تعاني في الصـحراء، يقـرّب بوضـعها في لوحات حية، معاناته هو في حبه لمية، بل معاناتـه فـي الحياة في جملتها. إننا في قصائد الصنوبري ومقطوعاته، لا نجد صـور المعانـاة، والقهر، والضياع، وإنما نجد صور الرخاء والراحة والنفس السـعيدة بكل ما تري وما تعيش. وستكون لنا وقفة مع نماذج من شعره، ولكننا قبل هذه الوقفة يجب أن نتذكر أن هذا الشاعر لم يكن منفصلاً عن تطور الشعر العـربى، وأيضـاً لم يكن قد استحدث ما لبس فيه، فهو من الناحية الفنية يتأثر طـريقة أبي تمام في اهتمامه بالبديع، بصفة خاصة فن الجناس، والطباق، ويهتم بالاستعارة أكثر من التشبيه، كما أنه علي طريق الموضوع ذاته ـ أي الاهتمام بصـور الطبيعة ـ يتأثر خطو أبي نواس وابن المعتز وابن الرومي أيضاً، ولا يعـني هذا أن الصنوبري لم يضف شيئاً، أو أنه مجرد "صدى" لمبتكرات هؤلاء الشـعراء، فسـنري ـ بالأمثـلة ـ أن له حضوراً خاصاً، وقدرة تتجاوز أهم شـعراء الطـبيعة فـي الشـعر الـتراثي العربى، ابن المعتز، الذي يقول عنه المستشـرق آدم مـتز، في كتابه الشامل: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ـ عصر النهضة في الإسلام ـ : وعند ابن المعتز نفسه نجد الشعور بجمـال الطبيعة والتمتع به يظهر قوياً في الخمريات، فقد بدأ أصحاب الشراب يتمـتعون بجمـال الجـنان والأشجار، ويشربون بين الورد والنرجس والجلنار والأقحوان، وغناء الطيور، وذلك كله في الربيع "وموسم الحياة".

إن المستشرق آدم متز يعد الصنوبري صاحب مذهب خاص، أو مؤسس اتجاه فني متميز، إذ يصفه بأنه "أول شاعر للطبيعة في الأدب العربى" هذا علي

الرغم مما وصف به شعر ابن المعتز من قبل، ويذكر للصنوبري ولعه الشديد بالسماء والضياء والهواء مع التطلع إلي أسرارها (أسرار الطبيعة) الجميلة. ويذكر له قوله في إحدي أغاني الربيع :

إن كان في الصيف ريحانٌ وفاكهةٌ — والأرض مستوقد والجو تنورْ

وإن يكن في الخريف النخل مخترقا — فالأرض عريانة والجو مقرورُ

وإن يكن في الشتاء الغيث متصلاً — فالأرض محصورة والجو مأسورُ

ما الدهر إلاّ الربيع المستنير إذا — جاء الربيع أتاك النُّوْر والنورُ

والأرض يا قوتة والجو لؤلؤة — والنبت فيروزج والماء بلورْ

تبارك الله! ما أحلي الربيع ! فلا — تغرر، فقايسْهُ بالصيف مغرورْ

مَنْ شَمَّ طيب جنيات الربيع يقل — لا المسك مسكٌ ولا الكافور كافورُ

ويضيف هذا المستشرق ثلاثة أمور تستحق أن نتذكرها في دراستنا لهذا الشاعر:

١- أن الصنوبري لم تهتم به أهم مصادر الترجمة للشعراء، إذ كان صغيراً في زمن الأصفهاني فلم يهتم به كتاب الأغانى، وكان مسنّا في زمن الثعالبي فلم يهتم به في كتاب يتيمة الدهر، ولهذا ظل ديوانه متفرقاً لا يهتم أحد بجمعه، حتي تصدي لهذا الدكتور إحسان عباس في زمن ليس بالبعيد.

٢- أن الصنوبري مؤسس فن أطلق عليه "الثلجيات" إذ تغني بالثلج، ووصفه، ولم يكن شاعر عربي سبقه إلي هذا، ومن البدهي أن الجبال في شمالي سورية والعراق تكسي بالثلج أيام الشتاء، وهذا ارتباط طبيعي بين الشاعر والبيئة، يقول:

ذَهّب كؤوسك يا غلا — م فإنه يوم مفضضْ

والجوّ يجلي في البيا — ض وفي حُلي الدرّ يعرضْ

أتظن ذا ثلجا وذا — وردٌ علي الأغصان يُنفّضْ

ورد الربيع ملونٌ — والورد في كانون أبيضْ

٣- وأن الصنوبري استصفي صديقا شاعرا هو "كشاجم" الذي شاركه لهوه وسروره، كما شاركه في اتجاهه الفنى، وهو تشخيص الطبيعة، وإظهار جمالها في قطع وقصائد تستقل بنفسها، ففن كشاجم الشعري هو استمرار لفن الصنوبرى.

لقد تعددت فنون الشعر عند الصنوبري ما بين مدائحه في أمراء عصره، وقصائده المتنوعة في آل البيت النبوى، وما يتصل بالعقيدة المذهبية، كالوصية، أو التاريخ النضالى، كاستشهاد الحسين، أو ما يدل علي ولائه ومودته لزعماء آل هاشم في منطقته بصفة خاصة، وهو في كل هذا يتشابه مع غيره من شعراء الشيعة، فلن يخرج عما سبق إليه كثّير عزة في العصر الأموى، أو السيد الحميري في العصر العباسي الأول، بل إنه يتشابه كذلك في كثير من مقطوعاته الغزلية، وفي تفضيله التغني بالطبيعة والشراب، علي الوقوف علي الأطلال. إننا نجد صدي بشار بن برد في هذه القطعة الغزلية التي قالها في إحدي الجميلات المسيحيات ممن كان يلقاهن في دير زكّى، حيث يطيب له الشراب وإنشاد الشعر بين رهطه:

لا ومكان الصليب في النحر	منك ومجري الزنار في الخَصْرِ
والحلق المستدير في سَبَج	علي الجبين المصوغ من دُرّ
وسكر أجفانك التي حلف الـ	ـفتورُ ألاَّ تفيق من سُكْر
وأقحوانٍ بفيك منتظم	علي شبيه الغدير من خمْرِ
ما صبر الشوقُ لي فأصبريا	مَنْ خَسْنُهُ فيه قِلَّةُ الصبْرِ

وهذا الوصف ــ علي أية حال ــ شكلي لا يدل علي عاطفة حقيقية، وفي هذا ما يؤكد أن شغف الصنوبري بالطبيعة كان نقطة التميّز الأساسية في شعره. وكذلك نجد صدي أبي نواس، في تزهيده في البداية الطللية والتهكم بها، وإن كان أبو نواس يضع الخمر في مفتتح قصائده، فإن الصنوبري يؤثر الطبيعة ويراها الأحق بأن تتصدر القصائد :

وصف الرياض كفاني أن أقيم على   وصف الطلول فهل في ذاك من باس

يا واصف الروض مشغولاً بذلك عن ... منازل أَوْحَشَتْ من بعدِ إيناس

قل للذي لام فيه هل تري كَلِفاً ... بأملح الروضِ إلاّ أملح الناس؟!

على أن الصنوبري يصل أقصي مدي لفنه في تشخيص الطبيعة، في قصيدة نادرة المثال بالنسبة للشعر العربى، ففي هذه القصيدة تنافست الأزهار وتبارت في مجال الحسن، وحكم فيها بالتفوق للنرجس. ولعل ابن الرومي سبق إلي شيء من هذا، ولكن قصيدة الصنوبري أكثر اكتمالاً وإشباعاً وتوازناً، كما نري في هذا النص:

خجل الورد حين لاحظه النر ... جس من حسنه، وغار البهارُ

فعَلَتْ ذاك حمرةٌ وعلت ذا ... صفرةٌ، واعتري البهار اصفرارْ

وغدا الاقحوان يضحك عجباً ... عن ثنايا لثامهن نضارْ

ثم نمّ النمام واستمع السّو ... سن لما أذيعت الأسرارْ

عندها أبرز الشقيق خدوداً ... صار فيهامن لطمه آثارُ

سَكبت فوقها دموع من الطّلّ ... كما تسكب الدموع الغزارُ

فاكتسي البنفسج الغضّ أثوا ... ب حداد وخانها الاصطبارُ

وأضرَّ السقام بالياسمين الغضّ ... حتي آذي به الإضرارْ

ثم نادي الخيريُّ في سائر الزهر ... فوافاه جحفل جرارْ

فاستجاشوا علي محاربة النر ... جس بالجحفل الذي لا يبارُ

فأتوا في جواشن سابغات ... تحت سجف من العجاج يثارُ

لما رأيت ذا النرجس الغـ ... ـضّ ضعيفاً ما إن لديه انتصارُ

لم أزل أعمل التلطف للور ... د حذارا أن يغلب النوّارْ

فجمعنا همو لدي مجلس فيـ ... ـه تغني الأطيار والأوتارْ

لو تري ذا وذا لقلت خدود ... تدمن اللحظ حولها الأبصارْ

١- إن المشـــهد العـــام في هذه القصيدة إنساني ، فالفعل ورد الفعل البشري هو الذي نظّم خطوات التدرج الفني القصصي في القصيدة، وكذلك كانت النهاية ــ أو لحظـــة المصالحة ــ فعلا إنسانياً، وكذلك الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة جعل المشاركة الإنسانية تنتقل من المستوي الرمزي التنظيري إلي مستوي التدخل المباشر، ذلك حين قال: "لما رأيت ذا النرجس" ــ "لم أزل أعمل التلطف" ــ "فجمعنا همو"، فالفعل هنا إنساني صريح..

فالشـــاعر هو الذي رأى، وأعمل الحيلة، وصنع مجلسا جمع فيه أطراف الـــنزاع، ولـــو أنه احتفظ لأنواع الزهر المتنازعة أن تقوم بهذا العمل التوفيقي بذاتهـــا، استجابة لطبعها الجميل، وانتسابها إلي عالم من الشذا والرقة... لكانت القصـــة، وكان الرمز فيها أبهى، ولكن هذا التطوير، أو المنعطف الذي تطورت إليه المنافسة دفع إلي الجو التمثيلي المتخيّل صورة منعكسة مباشرة من مجالس الصنوبري (الواقعية) التي تتزين بكل أنواع الزهر دون تفرقة.

٢- وفـــي هـــذه القصيدة تحولت خصائص الزهر اللونية، والشمية، واللمسية، والشـــكلية، إلـــي حـــالات نفســـية، وصفات وحركات... فحمرة الورد من الخجـــل، وصـــفرة البهار غيْرة، وزهرة الأقحوان فم ضاحك ظهرت ثناياه جـــذلا، والـــبياض الشـــمعي لون الياسمين إنما هو من سقامه (مرضه) أما شـــقائق النعمان فحمرتها الداكنة إنما هي أثر لطم الخدود، ويمضي البنفسج بزرقـــته الداكـــنة لابسا ثياب الحداد، ولا تفوته دقة التدرج في هذه الصورة فقد جعل الزرقة الخفيفة في أعلي زهرة البنفسج بمثابة الدخان.

٣- ومـــن المتوقع أن يكون هذا الحشد من الأزهار مؤدياً إلي شيء من التكلف، وهـــذا شـــأن المبالغة في أي شيء، حتي لو كان جميلاً، ولكن ما يهمه أنه انتصـــر للنرجس فجعله يسيطر علي الجميع (الأزهار والبشر أيضاً) بما له مـــن عيـــون ساحرة، وقد وصفت هذه القصيدة بأنها ذهنية التركيب، بمعني أنهـــا مصطنعة بالتأمل والتدبير، وليست من وحي الطبيعة والفطرة الهادية، ففـــي القصـــيدة أسماء: الورد، والنرجس، والبهار، والأقحوان، والسوسن، وشـــقائق الـــنعمان، والبنفسج، والياسمين، والحيريّ، فهذه تسعة أنواع من

الأزهار منظومة في سياق حكاية، ينتزع كل نوع وصفه، ويحاول أن يكتسب معنى، ويدخل في علاقة، فمن المتوقع أن ينجح الشاعر في بلوغ هذا الهدف حينا، وأن يعجز امتداد القصيدة التي لم تزد عن خمسة عشر بيتا عن تحقيق مراد الشاعر.

قد يكون الانتصار للنرجس، وعقد المصالحة من أجله، مجاراة لقصيدة ابن الرومي التي انتصر فيها للنرجس كذلك، وكان الصنوبري قد عقد قصائد غيرها انتصر فيها للورد...، وهذه ناحية عقلية ترتبط بمبدأ "شعرى" في التراث العربى، فعلامة الشاعر المقتدر أنه يستطيع أن يمدح الشيء، ثم يستطيع أن يذم الشيء نفسه، ويكون مقنعاً في المرتين... أي أن الشاعر هو الذي يستطيع أن يحسّن القبيح، ويقبّح الحسن، وهذا دليل قوة الشاعرية، وأنه يقدر أن يري الأشياء في ثوب غير الذي نألف أن نراها فيه.

علي أنه من الممكن أن يكون الانتصار للنرجس ـ في هذه القصيدة ـ عودة إلي منطقة حلب التي كان يكثر فيها النرجس. وكان هو الزهر المفضل في المجالس.

هناك قطع أقل تكلفاً، أو هي بعيدة عن التكلف، لكنها لا تتشكل في سياق قصة أو حكاية، إنها من الوصف المباشر، ومن هنا نجد لها إيقاعاً جميلاً، وصورًا مؤثرة، وسياقاً مقبولاً، حيث يمتزج الزهر بحياة البشر، ويتبادل معها الصفات، كأن يقول:

يا ريمُ قومي الآن ويحك فانظرى	ما للرُبي قد أظهرت إعجابها
كانت محاسن وجهها محجوبة	فالآن قد كشف الربيع حجابها
وردٌ بدا يحكي الخدود ونرجسٌ	يحكي العيون إذا رأت أحبابها
وكأنّ خُرّمَهُ البديع وقد بدا	روس الطواوس إذ تدير رقابها
والسَّرْو تحسبه العيون غوانيا	قد شمرت عن سوقها أثوابها

إن إشـــباع الصورة بالحركة النفسية مثل المشبه به في (العيون إذا رأت أحــبابها) والحـــركة الحسية اللونية في المشبه به أيضاً في (روس الطواوس إذ تديـــر رقابهـــا) والحـــركة الحسية النفسية، وما تحرك من شعور في المشبه به كذلـــك فـــي (غوانيـــا قد شمرت عن سوقها أثوابها) هذا الإشباع استبعد الاتهام بالذهـــنية، ومـــن ثمّ تجنب التكلف، وحافظ علي سمته الأساسي كأحد أصوات الطبيعة الموهوبين في تاريخ الشعر العربي.



محمد الفايز ومطولاته الشعرية

طارت شهرة محمد الفايز الشعرية، وطالت قامته الفنية، عندما بدأ بنشر أولي قصائده الطوال تحت عنوان واحد هو "مذكرات بحار"، وقد تتابعت تحت هذا العنوان عشرون مذكرة، ما لبثت أن لفتت بإيقاعها المتميز، وصورها الشجية، وعنايتها بالتفاصيل الحسية والنفسية، وقبل كل شيء ما فيها من صدق وضعف إنساني لا ينتمي إلي الوهن والخذلان قدر ما ينتمي إلي الإيمان القدري والرقة والدماثة. هذه المذكرات التي نشرت مسلسلة في الصحافة، جمعت بعد ذلك في ديوان خاص لم يتح لنا الاطلاع عليه، ثم استقرت ضمن قصائد ديوان "النور من الداخل" الذي صدرت طبعته الأولي عام ١٩٦٦ وحمل في صفحته الأخيرة شهادات عدد من شعراء المرحلة ونقادها يشيدون بالقصيدة التي شقت طريقاً خاصاً غير مطروق في الشعر الكويتي قبلها، وربما في الشعر العربي الحديث، أو هذا علي الأقل ما تعلنه شهادة الشاعربدر شاكر السياب، إذ يقول: "يعتبر محمد الفايز من الشعراء الطليعيين القلائل الذين عرفتهم منذ خمس عشرة سنة". أما فاروق شوشة ــ الشاعر الإعلامي المعروف ــ فيقول : "إن مذكرات بحار أطرف وأحسن ما كتب في السنوات العشر الأخيرة". وبمثل هذا يشهد محمود الحوت، والخلاصة أن "مذكرات بحار" لفتت الأنظار إلي الشاعر ومنحته الشهرة، وبالقياس عليها توقع نقاد الشعر وجمهوره من هذا الشاعر عطاء غزيراً، وتجديداً محسوباً. ولسنا هنا في مجال التقييم، أو إصدار الأحكام، لنقرر هل استطاع محمد الفايز أن يتجاوز

بدايــته المثيرة، وأن يقدم لحركة الشعر العربي زاداً جديداً يواكب ثورة الشعر الحديث ويضمن له ـ ومن ثم للشعر الكويتي ـ مكاناً في موجات التجديد التي تــتابعت منذ الستينيات، وقصيدة التفعيلة، وحتي رحيله عشية التحرير (فبراير ١٩٩١) وكــانت قصيدة النثر تنازع القديم والجديد كليهما في حقها، أو ادعائها أن تكــون الــنغمة الصــحيحة في زمانها، والزمن الآتي أيضاً، فقد يكون هذا الإســهام قــد تحقق ـ ولو بدرجة ما ـ في قصائد أخري للفايز، كما أن بعض نــتاجه ظل يراوح في موقعه، بل إن بعضه يعدّ خطوة متراجعة عن تلك البداية المؤثرة التي تستولي علي مشاعرنا حين نقرأ قصائده الأولى. ولا يقتصر الأمر عــلي "مذكــرات بحار" فهناك أيضاً ـ في الديوان نفسه ـ القصائد: من بلاد الهولــو ـ الغجر ومدينة البحار ـ أربع أغنيات لجارية القصر ـ لكم كرمكم، وجميعهــا تجمع بين الشعري والواقعي في ضفيرة واحدة يجدلها الشاعر بإتقان تميزت به أشعاره في مذكرات بحار.

لقــد تــتابعت دواوين محمد الفايز عبر خمسة وثلاثين عاماً من الشعر : الــنور مــن الداخل ـ الطين والشمس ـ رسوم النغم المفكر ـ بقايا الألواح ـ ذاكــرة الأفاق ـ لبنان والنواحي الأخري ـ حداء الهودج ـ خلاخيل الفيروز، فهــذه ثمانية دواوين، نؤثر أن نتوقف عند نمط واحد من قصائدها، ونقصد تلك المطولات، التي يبدو الديوان فيها كأنما هو سلسلة متتابعة، أو مراحل لبناء فني واحــد هــو القصــيدة / الديــوان. والطريف أن الشاعر الذي بدأ بمطولة، هي "مذكرات بحار" ختم نشاطه بمطولة أخري هي "خلاخيل الفيروز"، وبين البداية والنهاية مطولة أخري انبسطت عبر صفحات ديوان: "رسوم النغم المفكر".

وقــبل أن نتوقف عند هذه الدواوين الثلاثة نوضح أنها لا تنتمي إلي ذات الــنمط البــنائي، وإنمــا تنقسم إلي نوعين. الأول هو القصيدة المسلسلة، وهي القصيدة التي تحكي حكاية، وحيث توجد "الحكاية" فإن التعاقب الزمني هو الذي يحكــم حلقات السلسلة، فهذا البحار الذي يحكي لنا مذكراته (والأحري أن نطلق عــليها: ذكــرياته) يبدأ من نقطة، ليتطور بها في الزمان، ويتحرك في المكان، إلــي أن يصــل إلي نهاية يرتضيها تكون قد اكتملت بها حكايته، أو هي حكايته

بصفة خاصة. أما المطولتان الأخريان، فليس فيهما حكاية، ولم يكن هناك عنصر تراتب، في الزمان، ولا تنوع في المكان، ومن هنا لم تتوالد مراحل المطولة، وإنما تجاورت، فإذا صح أن "مذكرات بحار" قصيدة رأسية. فإن الامتداد في "رسوم النغم المفكر"، وفي "خلاخيل الفيروز "أفقى، يقوم علي التجاور الأفقى، علي الطريقة التي نجد عليها اللوحات في معارض الصور، فقد يتحقق بين الصورة والأخري اتفاق في الأسلوب، أو تقارب في الألوان، أو تشابه في الموضوع، وقد لا يتحقق شيء من هذا، بل قد تكون العلاقة بين الصورتين علاقة تناقض، وهذا محتمل الوقوع في "رسوم النغم المفكر" حيث استقل كل نغم برقم (في الديوان ثمانية وسبعون نغما) وهذا الرقم يعطي انطباعاً بالاتصال والانفصال معا، وهذا ما سنلاحظه في العرض الموضوعي والتحليل الفنى.

أما "خلاخيل الفيروز" فهي نقش يذكرنا بنقوش "الأرابيسك" حيث يطعم الحفر في الخشب بقطع الصدف والمعادن المختلفة. إن كل نقش يتحدد بمادته وشكله، ولكنه في عزلة عن الآخر، فهناك منظور عام، أو تصميم، يسفر عن علاقات تكتشف بالتأمل ومعاودة النظر. وبذلك لا نقول عن هذين الديوانين إن القصيدة فيهما مسلسلة، وإنما هي من حلقات متجاورة لم تتداخل لتصنع سلسلة، ولم تستقل بذاتها لتفضي بسرها بمعزل عن أخواتها. هذا هو ـ باختصار ـ الأساس الجمالي (الشكلى) الذي نبدأ منه عملية التلقى، وننطلق عبره إلي تفاصيل السلسلة، أو الحلقات، لنتعرف علي أسباب الإعجاب بها، ولماذا اعتبرت أساساً مقنعاً لترسيخ شاعرية محمد الفايز.

مذكرات بحّار :

هي حجر الزاوية في شعر محمد الفايز، وهي التي يرددها الناس إلي اليوم، وهي التي أثارت الاهتمام النقدي بشعر الفايز، وهي التي توصف بأنها "مسلسلة" وعلينا أن نعرّف بها من هذه الزاوية، إذ لابد، حيث نقرأ عشرين قصيدة تحمل أرقاما متدرجة، تحت عنوان واحد أن نفكر في جانب الثبات الذي

يمـــثله العنوان الثابت، وجانب التدرج الذي يوحي به تسلسل أرقام القصائد. إن المذكـــرة الأولـــي الـــتي تصف أهوال المعاناة التي يعيشها البحار الكويتي في الغوص والسفر (وهي معاناة جسدية ونفسية) تنتهي بالفرح بالعودة إلي الوطن:

ها نحن عدنا ننشد "الهولو" علي ظهر السفينة

من رحلة الصيف الحزينة

ها نحن عدنا للمدينة

ولسوف نبحر حين تمطر في الشتاء

فإلي اللقاء

إن هذا التوقيت لرحلة الشتاء، والصيف، يؤكد دورة الحياة واستمرارها، كمـــا يدل علي أن المعاناة مستمرة أيضاً، لقد ألقي وعداً "إلي اللقاء" ــ في آخر تفعيـــلة مـــن القصيدة ــ ليظل هذا اللقاء المرتقب معلقاً حتي المذكرة الأخيرة، وهـــي الوحيدة التي تصدرها عنوان، قبل الرقم، وهو "العودة إلي الأرض" وفي هذه المذكرة الأخيرة، رغم مؤشرات القسوة، والجدب، والموت... تنتهي بترديد كـــلمة "ســـلام" ثماني عشرة مرة، وهذه الصيغة لها جذرها الإسلامى، إذ ترتبط بـــإعلان الـــلقاء، كمـــا تعـــلن الفراق، وكذلك فلها أساسها الفلكلورى، فلا تزال العروس ــ في الخليج كله ــ تزف علي إيقاع الدفوف، وترديد "سلام، سلام .. سلام عليكم فردوا السلام".

وقـــد كان الفايز يفجر مكنون الموروث الروحي والاجتماعي معاً في ختامه لمذكرات البحار، أو ذكرياته، وكأنه يري في "السلام" المرتبط بالأرض، كل مفاتيح المستقبل، وهو في تأكيده للإيقاع بترديد الكلمة نفسها يتعقب مظاهر الحياة:

سلام علي نفحات الخليج

.. .. ..

سلام علي الرمل عند الضفاف

.. .. ..

سلام علي ذكريات السنين

.. .. ..

سلام علي سفن العائدين

.. .. ..

سلام علي راحل للمغاص

سلام علي عائد من سفر

سلام علي ضاربات الدفوف .. .. .. الخ

ولقد استجمع الفايز قواه الروحية ليغوص في عمق الوجدان الخليجي الخاص المرتبط بالبحر والصحراء، ليعلن أن دورة الحياة المستمرة لابد أن تصل بالمعاناة القاسية إلي التجدد والانتصار علي الجدب والفقر والوباء، الذي صورته المذكرات المتعاقبة. لم يخصص الفايز كل مذكرة بموضوع، وإن كانت مقاساة البحار هي الموجة المستمرة. ولكن جوانب أخري من هذه المقاساة تعلو أحياناً وتستأثر بالمشهد الشعرى، فالماضي المكافح القاسي هو الذي بإمكانه أن يصنع الحاضر والمستقبل، هو ختام اللحن في المذكرة الرابعة:

يا نار موقدنا بمنزلنا القديم

ما زال دفؤك في عروقي مثل آثار الجراح

في صدر والدي الضرير

قنديل عينيه أضاء لي الطريق

وجراحه مثل الهوامش في الطريق الشمس، يا وطن البحار

يا عندليب الفجر يا عطر القرنفل يا سماء

الرمل أورق بالدموع وبالدماء

ونعيد قراءة السطر الأخير (الرمل أورق بالدموع وبالدماء) فرفاهية الحاضر، وتوجهات المستقبل ليست ضربة حظ، وليست مصادفة.. إنها دماء البحارة، ودموع المعاناة التي جعلتهم لا يتخلون عن وطنهم، ولا يفرطون فيه، فمن حقهم أن يكون المستقبل لهم، وكذلك نجد التاريخ الكفاحي الكويتي يمثل بؤرة المذكرة السادسة، إذ يشير إلي معركة الجهراء، وحصار القصر الأحمر،

والشـــمري الـــذي غامر بحياته ليتمكن الكويتيون من هزيمة الحصار. أما طيبة الـــتي تحولـــت إلي المرأة / الرمز / الزوجة التي فقدها الشاعر في هجمة من هجمـــات الوباء، ولم يشهد رحيلها عن الحياة، إذ كان في سفر من أسفاره التي لا تنـــتهي إلا لتـــبدأ. "طيبة" في المذكرات هي الشجن، وهي الحلم الرومانسي بالاستقرار، وهي الفرح المؤجل الذي يعمل بكل قواه ليصير حقيقة. "طيبة" هي المحور الأساسي، الخيط، الوجود الإنساني المعادل للراوي نفسه ــ "البحار" ــ ولهذا تأخذ مكانها في أكثر من مذكرة (الخامسة، والتاسعة) :

لم تنبت الأرض الزهور

وعظام موتانا بها ؟ أين الحبيبة ؟

ماتت من الجدري "طيبة"

من يشتري كل المحار ؟

من يشتري كل البحار ؟

بعيون "طيبة" يا نهار (المذكرة الخامسة)

.. .. ..

لا ، لا تقولي رحلتي كانت طويلة

مازلت أذكر كل شيء عنك يا "طيبة" الجميلة

إني دفنتك في فؤادي

بين أضلاعي العليلة (المذكرة التاسعة)

لقـــد اســـتطاع محمـــد الفايز أن يجمع في حكايته الواقعية التي تفصّل، وتصور، وتستطرد، خلاصة الموقف الرومانسي الذي يعيش بالذكرى، ويجاهد في صبر، ويؤمن بالقدر، ويقدس الذات، ويتحدي مخاطر الطبيعة :

وكما تنير الشمس أعماق الكهوف

إيماننا بالأرض ملء قلوبنا رغم الجفاف

نحن الرجال

نحن العطاء إذا تعذرت الحياة عن العطاء

رسوم النغم المفكر :

ويؤدي الترقيم دوراً مشابهاً لوظيفته في "مذكرات بحار"، إذ تتوالي الأنغام (من ١ إلي ٧٨) دون عناوين، ولكن دون رابطة موضوعية بين نغم والذي يليه، فقد يناشبه دون أن يتولد عنه، وقد يناقضه، وقد لا تربط بين النغمين المتعاقبين رابطة، فكأن الشاعر يسجل نوعاً من الخواطر المبعثرة، يدفع بها في شكل قصائد (أطوالها النغم ٦١ وهو من ٢٣ بيتاً) وأكثرها قطع من عدة أبيات لا تبلغ حجم القصيدة، وقد يكون النغم من بيت واحد (كما في النغم رقم ٢٧) :

لم يبق من أمسها إلاّ هداياها

ونظرة في الحنايا من حناياها

إن موضوع "المرأة" ومحور الغزل، وما يثير من لواعج النفس وطرائف الصور هو الموضوع الذي سيستولي علي شاعرية الفايز فيما بعد، وهذا بدوره نوع من التخلي عن تلك الروح التي أبدعت "مذكرات بحار"، وإذا دققنا في محاور "رسوم النغم المفكر" الموضوعية سنجد "المرأة" تفوز بالنصيب الأكبر، ولكن الكويت، والقدس، وجمال عبد الناصر (بمناسبة رحيله) والشعور القومي بوجه عام، يفوز ببعض الأنغام، وسنجد "روح" مذكرات بحار ماثلة في النغم (٦١) إذ يتجلي عشق الوطن وعظمة كفاحه :

تأنق الرمل حتي صار أضواءً

وفجّر الصخرَ ألوانا كما شاءَ

واستوقف البدوي الحرّ ناقته

علي السواحل ملاّحاً وحدّاء

قد كانت البيد أشواطاً لموكبه

مستلهما أفقها وحيا وآراءً

إلـــي آخـــر هذا النغم الرومانسي البديع بغنائيته العذبة. أما "المرأة" فإنها ملهمة الصور الجديدة، ومثيرة المشاعر الدقيقة:

ثم التقينا وكان الليل كالنفق

أطاحه الضوء من ثغر ومن حدق

كأن فستانها الليلي زنبقة

تضم زنبقة أخري بلا ورق (النغم ٢٩)

وهذه صورة غير مسبوقة لباب الحبيبة ... والأبواب المعطرة التي عليه اجتيازها قبل الوصول :

غداً سأجتاز أبواباً معطرة

لبابها، وهو مفتوح ومسدود

باب عليه قناديل ملونة

كما تلون تحت الفجر عنقود (النغم ٣٢)

وفـــي ختام هذه اللمحة، لعلنا نتساءل عن سر تسمية "النغم المفكر"، وهي إحـــدي خطـــرات الفايـــز أو شطحاته، وإذا كان المألوف أن نتصور نوعاً من المفاضـــلة بيـــن العلم والأدب، أو المقارنة، فإن شاعرنا يعقد هذه المفاضلة بين الفـــن والفكـــر، وينتصـــر للفن، إذ يري الفكر قابلا للتغير، أما الفن فإنه خالد، وخير الأفكار ما تشكل في صورة فنية: يقول في النغم (٣٤) :

أري خطرات الفن أسمي وأصدقا

من الفكر محشورا بليل وملصقا

.. .. ..

وما الفكر إلا نزوة ثم تنتهي

لأخرى، كما رتقت ثوبا مرتقا

يحاول تفسير الحياة ولم يزل

إلي الآن سرا مثلها حيثما ارتقى

وما هو إلا الفن يوغل مثلما

توغل ماء في الثري وتعمقا

ونحـــن لا نســـتطيع أن نأخذ (المعنى) في هذه الأبيات مأخذ الجد، فالفن نفســـه لا ينهض في فراغ، وأعمق الفن ما أنشئ علي فكر وأوحي بأفكار، وإذا صـــح أن يوصـــف الفكـــر بأنه "نزوة"، فالفن أولي منه أن يوصف بذلك، لكنه محمـــد الفايـــز الـــذي كان قد اطمأن لما حقق من نجاح مادي واجتماعي، وبدأ مرحلة، أو رحلة البوهيمية التي لا يشغله فيها غير إرواء حاجاته التي تحقق له المتعة، كما يتصورها.

خلاخيل الفيروز :

وهي آخر دواوين الشاعر (في العنوان : خلاخيل، وفي السياق خلاخل، وكلاهمـــا صـــواب)، وخلاخيـــل الفيروز قصيدة واحدة، ممتدة في مراحل، أو نقـــوش، أو حلقات (كما توحي كلمة خلاخيل) في موضوع واحد، وهو الغزل. وأول أبياتها يفتح باباً واسعاً لهذا الغرض :

لم يزل شوقها القديم عنيفا

وهو ما زال هائماً ملهوفا

ويســـتوحي عودة حبه القديم في صورة الخمر المعتقة، التي تزداد صفاء ورقة مع الزمن:

ذهبت كرمة وعادت دنانا

أترعت بالهوي وشفّت شفيفا

ثم تمضي "حالات" العشق، تكشف عن أحاسيس، وأمنيات، ومواقف قديمة، ومستأنفة، وخير لحظاته ما يستند فيه إلي موروث الغزل العذرى، فيتخلص من ماديته، وتسلط حواسه، ويحلق في سماوات الأمل، والرجاء، فيستجلب أعذب المشاعر، ويصور أصدق لوعات المحبين الأصفياء :

وكنت إذا حاولت منها التفاتة

تحايلت، أو كلمت جارتها عمدا

أحرف من طبعي نزولا لطبعها

وأقتادها بالهزل إن حاولت جداً

ولولا الهوي ما خفضت من علوها

فجاءت لنا طوعا وما أنجزت وعدا

هذا عشق عذرى، يتأسى، ويأمل، ويمدح بما يشبه الذم، "وما أنجزت وعدا" هو قمة الخلق الرفيع، إن الحب يغلبها، ولكنها تصون نفسها، فتعد ولا تفي، أما هو فإنه يخضع لهواه، يحاول أن يتكيف بما يوافق طبع محبوبته، حتي وإن خالف طبعه، وهذا الانقياد للعاطفة هو علامة الطبع الصافى، والحب الفروسى، الذي عرفه تراثنا تحت مسمي الحب العذرى.

القسم الثانى

الكتب

- دراسة فى تحقيق الدكتور طه الحاجري لكتاب (البخلاء) للجاحظ.
- رجاء النقاش : ثلاثون عاماً مع الشعراء
- الدكتور سليمان الشطي ومدخل القصة القصيرة فى الكويت.
- المقاومة والبطولة فى الشعر العربي. كما يراها الشاعر حسن فتح الباب.
- المدينة فى الشعر العربي المعاصر. للدكتور مختار أبو غالى.
- الشاعرة ... ناقدة : أجنحة الشمس (نقد) للشاعرة نجمة إدريس.





كتاب "البخلاء" للجاحظ

دراسة فى تحقيق طه الحاجرى

لكـــتاب "الـــبخلاء" قيمـــة أدبيـــة كبيرة بين مجموعة الجـــاحظ الأدبيـــة، التي خلفها تراثاً أدبياً مهما لا يزال إلى يومـــنا الحاضر معيناً فياضاً بشتي العلوم والمعارف. وإلي جـــانب القيمة العلمية لكتاب البخلاء، فإن قيمته الاجتماعية أعظـــم وأكبر، خاصة وأنه يضع يده فيه على أهم الشرائح الاجـــتماعية التي لها صلة وثيقة بموضوع "البخل" فيطرح فلسفات أصحابه وتوجيهاتهم لكثير من تصرفاتهم وطرائقهم فى تصريف أموالهم وما يقع بحوزتهم من ممتلكات.

وشـــأن كـــتاب الـــبخلاء كشـــأن غيره من المؤلفات الجاحظية وغيرها، قام على تحقيقه وإخراجه مجموعة من العلماء قدموا للمكتبة العربية خدمات جليلة فى هذا المجال، ولكنها تتفاوت فى الجودة والمقدار. ويعد تحقيق المستشرق ج. فان فلوتن من أهم الأعمال التي أخرجت هذا المخطوط بصـــورة طيـــبة. وقد طبعه فى ليدن عام ١٩٠٠م عن دار بْـــرِلْ ، وحـــاول أن يـــنقل بأمانة وحرص كل ما ورد فى المخطوطـــة، وأن يجـــتهد فى تصحيح ما اعتبره خطأ، أو غيـــر متناسب مع المعني من وجهة نظره، وأضاف بعض العـــبارات التي سقطت من المخطوطة فخرجت إلى النور فخـــراً إلى المفاخر الأدبية العربية. وعلي الرغم من الجهد الواضـــح الذي بذله المستشرق فان فلوتن، فإن هذه الطبعة مليـــئة بالأخطـــاء والتصحيفات، خاصة وأن قراءته لبعض الكـــلمات وأصـــولها ينقصـــها شـــيء من الدقة، لخطأ فى القراءة، وسوء فى النقل، ولكنها على أية حال أفضـــل

النشرات التي واجهت نصّ مخطوطة "البخلاء". وقد اعتُمِد عليها في كثير من التحقيقات لذات المخطوطة، وظهرت دراسات عليها أهمها دراسة العلامة الكبير نولدكه الذي تمني أن يترجم هذا العمل إلى إحدي اللغات الأوروبية بعد أن عرّفه وأشاد بقيمته الأدبية.

وقد خطي العلامة وليم مرسيه خطوة أولي نحو ترجمة هذا الأثر إلى اللغة الفرنسية، ولكنه واجه صعوبات كثيرة تقف حائلاً دون ذلك، إذ رأي أن هذا العمل لن يحقق الغاية منه ما لم يحرر النص العربي من آثار الخطأ والاضطراب. وعلي ذلك قدّم مرسيه عام ١٩٢٥ ملاحظات قيمة على نشرة فان فلوتن صحح فيها بعض الكلمات وقوّم بعض العبارات وأشار فيها إلى بعض المقارنات[١].

وتتفاوت أهمية التحقيقات التالية لنشرة فان فلوتن بتفاوت اهتمام ناشريها، وتوجههم لأغراض معينة، تجارية كما هي الحال عند الحاج محمد الساسي المغربي، أو تعليمية كما عند أحمد العوامري وعلي الجارم. فقد تلقّف الأول النشرة ودفع بها إلى المطبعة عام ١٣٢٣هـ ــ ١٩٠٥م دون أدني علم بأوليات وأصول نشر هذا النوع من التراث، فجاءت الطبعة صورة رديئة ممسوخة للنشرة الأجنبية لم يراع فيها ناشرها تصحيح الأخطاء التي وردت في النشرة "الأصل" بل لم يشر إليها. أما نشرة العوامري ــ الجارم ــ والتي جاءت بتكليف من وزارة المعارف المصرية ــ فهي عمل طيب وجهد مشكور أنقذت به الوزارة كتاب البخلاء من عبث التجار وشراهتهم، فجاءت النشرة بنتائج عظيمة، وأسدت خدمات لا تنكر إلى الجيل الناشئ، لأنها أضاءت السبيل إلى كثير من المعاني والألفاظ والأهداف الجليلة التي أرادها المؤلف من تأليف كتابه، وقد اعتمدت هذه النشرة على مخطوطة قديمة وجدت بخزانة الشنقيطي بدار الكتب المصرية نقلت عن نسخة كتبت عام ٦٩٩هـ قالا عنها في مقدمتهما: "وقد اعتمدنا عليها في إصلاح طائفة كبيرة من زلّات النسّاخ،

(١) طه الحاجري ــ تصدير كتاب البخلاء ص١٠.

وكشــفت لــنا وجــه الصـــواب في عدة مواطن، وهدتنا إلى اليقين في مواقف عسيرة، على أنها غير بريئة من السقطات والأخطاء ففيها من ذلك كثير[١]. كما اعــتمدت أيضــا على نسخة "ليدن" التي حققها فإن فلوتن والتي أفادتهما "فوائد جمّــة بما فيها من هوامش وتحقيقات. ولكنها أيضاً مشحونة بالأغلاط، وبالكثير من غير المفهوم[٢].

كما استعان الكاتبان بقائمة كبيرة من المصادر الأدبية واللغوية والتاريخية، فــتحت أمامهمــا ما استغلق فهمه في المخطوطة، ولم يلتفتا إلى النسخ الرديئة المشوهة. ونستطيع أن نعتمد على هذه النشرة باطمئنان كبير لأنها حققت بعناية وأمانــة عــلمية واضــحة، لكــنها لا تخلو من بعض الحذف الذي يعترف به الأستاذان، فالكتاب محقق استناداً لحاجة النشء، ولذلك أشارا قائلين: "فمن الخير أن نــتخطي ما عسي أن يمسّ الحياء. وهو قليل جداً في جملته. كما عدلنا عما يبلغ صفحة أو ما فوقها بقليل، مبعثراً هنا وهناك، مما شوهه التحريف، وتعاصت تجليته. وذلك كقطعة أسقطناها من حديث خالد بن يزيد[٣]."

وقــد جــاءت هــذه النشرة مدرسية بالدرجة الأولى، تعتمد على التفسير الــلغوي والإعــراب الــنحوي والتطــبيق البلاغي، ثم تتجه أخيراً إلى العناية بتصحيح النصّ. لذلك فإن فائدتها محدودة أو مقصورة على فئة معينة.

ويبقي الأمر كما هو عليه إلىأن يقيض الله "لمخطوطة البخلاء" للجاحظ، عالمــاً جــليلاً وأســتاذاً مــن أســاتذة العربية المبدعين، فينهض بأعباء تحقيق المخطوطــة بكــل ما آتاه الله من علم وجهد وأمانة وصبر ومثابرة، ليخرج إلى الــنور كــتاب "البخلاء" لأبي عثمان الجاحظ بتحقيق العلاّمة الدكتور محمد طه الحاجــري رحمه الله وطيّب ثراه. والذي يعد بحق المرجع الأول والأفضل لهذه المخطوطة، بحيث لم يجرؤ أحد بعده على إعادة تحقيقها مرة أخرى.

(١) العوامري ـــ الجارم / البخلاء (المقدمة) ص١١ س٣ : ٥.
(٢) العوامري ـــ الجارم / البخلاء (المقدمة) ص١١ س ٧ : ٨.
(٣) العوامري ـــ الجارم / البخلاء (المقدمة) ص ١١ – ١٢ س ١٩ : ٢٠ س ١ : ٢.

فقــد وضـــع الحاجــري كل الإجابات المطلوبة فى مكانها الصحيح، ولم يـــترك ثغـــرة أو فجـــوة ينفذ إليها أي باحث فى مجال هذا المؤلف. وقد جاءت نشـــرته معـــتمدة عـــلى طائفـــتين مـــن المصادر المباشرة وغير المباشرة. أما المصادر المباشرة فمنها المخطوطة المحفوظة فى مكتبة كبريلى، والتي اعتمد عـــليها فان فلوتن فى نشرته، وهي تتكون ـــ كما يذكر الحاجري فى مقدمته ـــ مـــن مائتين وثمان وسبعين صحيفة، ومسطرتها سبعة عشر سطراً، كتبت بخط النســـخ ٦٩٩هـــ" وهي قليلة الشكل جداً، وما جاء منه فيها أقرب إلى أن يكون للزيـــنة لا للضـــبط. وحرف الدال فيها منقوط من أسفله باطراد، وكذلك حرف الطاء فى بعض الأحيان[١].

ويـــتابع الحاجري وصف المخطوطة ملاحظاً الألحاق القليلة التي وجدت بخط الناسخ فيها، والتعليقات الهامشية المختلفة بخطوطها المتغايرة. ويشير إلى أن أكـــثرها تعـــليقات تافهـــة، ويـــنقل مـــثالاً على ذلك من قصة أبي الجهجاه النوشـــروانى: "اللهم لا قبلته ولا قبلت منه ما أطعم". وصفحات هذه المخطوطة معقـــبة، أي أنه فى نهاية كل صفحة يكتب الكلمة التي تبدأ بها الصفحة التالية، وبخط مختلف عن خط الناسخ، الذي لم يعرف اسمه، ويرجح الحاجري أنه من طـــبقة النســـاخ الذين ليس لهم إلمام بالثقافة والمعرفة، فينسخ دون أن يعرف ما يقـــرأ. الأمر الذي جعل المخطوطة مغمورة بالخطأ والتحريف. أما مكان نسخها فغيـــر معروف أيضاً. وقد تداولتها أيد كثيرة كما هو واضح فى صدرها إلى أن انتهت إلى يد الوزير أبي العباسي أحمد بن الوزير أبي عبد الله محمد المعروف "بكوبريـــلى" وهـــي موجـــودة بخزانته، تحت رقم ١٣٥٩، ويذكر الحاجري أن النســـخة لا بأس بها من ناحية أن ليس بها خرم ولا كثير سقط[٢]. وإن كان بها بعـــض تحـــريف فهو يرجع إلى جهل الناسخ واشتباه الكلمات والحروف عليه، ويرجح الحاجري أنها منقولة من أصل جيد ولكنه غير معروف. وقد رمز إليها بالحرف (ك) فى تحقيقه واعتبرها من خير ما يعتمد عليه فى نشر الكتاب.

(١) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص١٣.
(٢) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص١٣

ومن المصادر المباشرة التي اعتمد عليها الحاجري "مخطوطة باريس" وتتكون من ست وسبعين صحيفة، ومسطرتها خمسة عشر سطراً، وهذه المخطوطة لا تمثل كتاب البخلاء كله، وإنما ثلثه، وتبدأ بنوادر المراوزة وتنتهي بحديث محمد بن أبي المؤمل. وتختلط فى الصحيفتين الأوليين طائفة من الجمل المضطربة المختلطة، بعضها من مقدمة البخلاء، وبعضها من رسالة سهل بن هارون جمعت دون مراعاة للترابط بينها.

ويقع هذا الجزء من المخطوطة فى مجموعة تشتمل عليها وعلي كتابين آخرين أحدهما، "فضل الكلاب على من لبس الثياب" لأبي بكر محمد بن خلف بن المرزبان. والثاني "نور العيون فى تلخيص سيرة الأمين والمأمون" للحافظ أبي الفتح محمد بن محمد المعروف بابن سيد الناس، ويتضح اختلاف خطها عن بقية المجموعة كما تختلف مسطرتها، مما يرجح أنها مستقلة عنهما فى النسخ وإن ضمت إليهما. وهي نسخة سقيمة ورديئة كما يقول الحاجري، على الرغم من جمال خطها المنسوخة به، وهو دليل على حداثة نسختها عن النسخة السابقة، ويظهر تصرف الناسخ فيها بوضوح يصفه الحاجري "بالرغبة فى التصحيح والحذلقة وهذا من أخطر صور التحريف[1]". وقد استهل الناسخ صور مخطوطته بعبارة تدل على ما أباحه لنفسه من حرية التصرف فيها، قال: "واعلم أرشدك الله لما سألتني أن أجمع لك كتاباً يتضمن أخبار البخلاء فأجبتك إلى سؤالك وأبرزت لك بعض ما هنالك". إلى جانب أن هذه النسخة مليئة بالأخطاء والتصحيفات وكثير من الاختصار. ولكنها على أية حال "لا تخلو من قراءات طيبة لها قيمتها فى تصحيح النص[2]". وقد رمز إليها المحقق بالحرف "ب". وقد وضع الحاجري فى الهامش الرئيس من نشرته كل ما نقله عن هذه المصادر المباشرة أو ما صححه فيها.

واعتمد الحاجري على مصادر غير مباشرة فى تحقيقه لبخلاء الجاحظ، وخصص لها الهامش الثاني فى نشرته. وقد قصد طه الحاجري بالمصادر غير

---

(١) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص١٤

(٢) طه الحاجري / تصدير كتاب البخلاء ص١٤

المباشـــرة، تـــلك المؤلفـــات التي تناولت نصوصاً من كتاب البخلاء، أو روت نصوصـــاً اشتركت مع كتاب البخلاء فى روايتها، ولعل الأستاذ الحاجري أول مـــن قام بمثل هذا النوع من التحقيقات الدقيقة التي اعتمدت إلى جانب المصادر المباشـــرة لـــتحقيق الـــنص على مصادر أخري أعانت على تأكيد صحة بعض النصـــوص الـــواردة فى المخطوطة الأصلية، وساعدت فى تحرير بعضها فى كثير من المواضع كما يذكر المحقق، الذي كان من الدقة والفطنة بحيث استبعد من هذه المصادر كل ما يؤدي إلى أدني شك فيها، لذلك فقد اعتمد كل المصادر القريبة أو المعاصرة للجاحظ، ولم يلتفت إلى المصادر الأخري كثيرة التحريف أو سقيمة العبارة.

ولقد ظهر أثر الجهد الكبير الذي بذله الحاجري فى تحقيق كتاب البخلاء واضحاً ومتميزاً عمن سبقه من المحققين، لتلك الملاحظة القوية والذهن المتيقظ والإحســـاس العميق بلغة الجاحظ وطريقته فى عرض نوادره وحكاياته وصياغة أســـلوبه، خاصــــة وأن الجاحظ ينقل بعض الحكايات بلهجات أصحابها وبحسب أصـــناف مهنهم وطبقاتهم، وقد تنبه الحاجري إلى ذلك فصحح مفاهيم من سبقه من المحققين أمثال فان فلوتن، ومرسيه، ومخطوطة باريس.

لقـــد خـــدم الحاجري نص مخطوطة بخلاء الجاحظ خدمة جليلة، بجودة عملــــه ودقته وصبره وأناته، كما خدم القارئ خدمة كبيرة، بتسهيل عناء القراء فى هـــذا الكـــتاب عن طريق الاكتفاء بإحالة الباحث إلى رقم السطر عند البحث عـــن كلمة يريد إثباتها، لأن كثرة الأرقام المستخدمة عادة تصيب النص بشيء مـــن التناثر وعدم الوضوح، وتشتت ذهن القارئ، إلى جانب أن بعض القراء لا تعـــنيهم هذه القراءات. وقد أشار المحقق إلى إثبات هذه القراءات بوضع الرمز إلى جانـــبها بمصـــدرها مثل (ك) فان فلوتن، أو (ب) باريس، أو كتاب كذا، أو مـــن اخـــتيار فـــلان ... إلـــخ مـــع إرشاداته إلى الكلمة المراد قراءتها بنجمة واحدة.(*)

ويحســـب الحاجري بداية أرقام أسطر صفحاته من العنوان، على اعتبار أن تقـــع فيه كلمة توجب قراءتها أو توضيحها. كما استخدم الأقواس [ ] للدلالة

على النقص، كأن تكون الكلمة الموضوعة بين قوسين مربعين غير موجودة فى نسخة من نسخ المخطوطة، أما القوسان المثلثان < > فإنهما للدلالة على الزيادة، أي أن كل كلمة أو جملة تقع بين هذين القوسين فهي زيادة مقحمة على النص الأصلي من مصادر أخري مختلفة. ويشتمل كتاب البخلاء على معجم ضخم من الكلمات والأسماء، منها ما هو مشهور ومعروف، ومنها ما هو مغمور خفى، وقد حاول الحاجري بكل ما أوتي من قدرة علمية على كشف مكنون وغوامض تلك الكلمات والأسماء. فاعتمد بجانب كل كلمة يريد الكشف عنها بنجمتين (**)، وخصص لهذا النوع من المعلومات ملحقاً خاصاً فى نهاية الكتاب تحت عنوان "تعليقات وشروح"، وأشار إلى الكلمة المراد شرحها برقم الصفحة الموجودة فيها، والسطر الذي تقع فيه. ويلفت النظر فى هذا التحقيق وجود الهامش الثاني فهو لتخريج ومقارنة نصوص الكتاب الموجودة فى المصادر المختلفة، وإثبات المواضع التي وردت فيها. وفي ختام تصديره يؤكد الحاجري تواضعاً للعلم "أن لا يزال فى الكتاب مواضع مشتبهة" تحتاج إلى درس وتمحيص وإعادة نظر.

ولو تتبعنا تحقيق طه الحاجري لبعض النصوص فى كتاب البخلاء وقارنّاه بنفس النص بتحقيق فان فلوتن لوجدنا أثر دقة نظر الحاجري وقربه النفسي من أسلوب الجاحظ. ففي النص ص٣٦ السطر ١٠ – ١١ أكثر من كلمة صححها الحاجري مثل كلمة "المكدِّين" التي وردت فى نسخة باريس "المكذبين" . وكلمة "كاجار" التي صححها الحاجري عن "كاحار" فى كوبريلى. و"مكذباً" فى باريس. و"كاخان" فى فان فلوتن، وتصحيح الحاجري لها هو الأقرب. وقد أورد فى ملحق التعليقات والشروح تفسيراً للكلمة وتأكيداً لمعناها[1] يقول: "وهذا إلى أن كلمة "كاجار" هي الكلمة التي تلائم موضعها فى سياق الكلام كل الملاءمة فهي كلمة كانت تطلق على بعض القبائل التركية الرحالة الضاربة فى الأرض، من المصدر التركي "قاجمق" بمعني الهرب، وقد دخلت هذه الكلمة فى اللغة الفارسية، وصنع منها المصدر الفارسي "فجانيدن" وقد سبق أن قلنا إن كلمة "غجر" ليست

(١) طه الحاجري ـ التعليقات والشروح ـ البخلاء / ص٣٠٨-٣٠٩.

إلا صـــورة مـــنها". كما صحّح كلمة "الامعة" عن الأصل ك، و"الأفقية" عن فان فلوتن إلى كلمة "فقته" بمعني تفوقت وتقدمت عليه.

وفـــي قصـــة أبـــي سعيد المدائني وفّق الحاجري إلى أبعد حدّ فى قراءة الـــنص وتأويلـــه فى التعـــليقات والشـــروح[١] ، فقد صحّح كلمة "المعسين" عن كوبريـــلى، و"المغتنين" عن فان فلوتن إلى كلمة المعيّنين"، فقال: "والعينة" تطلق عـــلى نوع من المعاملات المالية، فهي تطلق إطلاقاً عاماً على الربا ــ كما فى اللســـان ــ يقال: عين التاجر، أخذ بالعينة أو أعطي بها، كما تطلق على السلف .. إلى أن يقول: وهذا النوع من المعاملات المالية كان معروفاً فى البصرة منذ القـــرن الأول. وقد ذكر الميداني قول المهلب بن أبي صفرة: "إياك والعينة فإنها لعينة .. إلى آخر ما أورده الحاجري فى شرح هذا المعنى.

ومـــن أمثـــلة مـــا أُقحِم على النص الأصلي، دون أن يكون منه، عبارة وردت فى قصـــة ابن العَقدي يذكر فيها على لسان أحد زواره: "... كلّف أكّاره أن يَجشّـــهُ فى مجشّـــة له، ثم ذرّاه، ثم غربله ثم جشّ الواش منه[٢]. فقد أُقحمت عـــبارة شرحت معني "الواش" على النص الأصلي أضافها النساخ والورّاقون، تنـــبه إليهـــا الحاجري فرفعها من النص وأشار إليها فى الهامش الأول بقوسين مثلـــثين مـــن الزيادة والعبارة المقحمة هي: "الواش الأرز الصحاح الذي ينقلب دون أن تصـــيبه الرحا ويخرج سليماً فيعاد عليه الجش ثم يذرّي ثانية ويغربل>" وقـــد تنـــبه الحاجري إلى الأساليب التي استخدمها الجاحظ على ألسن البخلاء، خاصـــة العامـــة مـــنهم، فقد أورد الجاحظ أحاديثه عنهم ومحاوراتهم فيما بينهم بلغتها الأصلية حتي لا يفقد النص قيمته الفنية التي سعي إليها الجاحظ. فصحح المحققـــون النصـــوص عن الأصل وأعادوها إلى اللغة العربية الأم، وكان من الخيـــر أن تظـــل كما أوردها الكاتب، ولكن الحاجري بحسه المرهف، واقترابه الشـــديد مـــن طـــريقة الجـــاحظ فى عرض حكاياته، استطاع أن يوجه بعض القـــراءات كمـــا جاءت على ألسن أصحابها، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان

---

(١) طه الحاجري ــ التعليقات والشروح ــ البخلاء / ص٣٧٣-٣٧٤.

(٢) الجاحظ ــ البخلاء ــ ت : طه الحاجري ص١٢٩ س٦.

والد الصبي المروزى[1] الذي سأله أحدهم على سبيل العبث أو الامتحان أن يطعمه الخبز، أو يسقيه الماء، فكان الرفض وسيلته وإجابته، إلى أن قال أبوه ضاحكاً: "ما ذنبنا ؟ هذا مَنْ علّمَهُ ما تسمع؟ "فهذه العبارة بالذات صححها الحاجري عن فان فلوتن: "هذا من علِمه ما تسمع". ولو أمعنا النظر فيها لوجدنا أنها عبارة تتردد دائماً على ألسن الناس فى هذه المنطقة وما يجاورها. وإن كان فاتته بعض الكلمات فلم يتنبه إلى معناها المتعارف عليه عن سكان تلك الأماكن خاصة فى تصحيحه لكلمة "خضرة قرية الأعراب[2] إذ صححها "حضرة قرية الأعراب" التي وردت فى نسخة باريس، والخضرة أقرب من الحضرة، لأن الناس فى العراق تعارفوا على أن كل مكان تزرع به الخضراوات يسمي "خضرة" بمعني حقل[3].

وقد بذل الحاجري جهده الواضح فى البحث عن بعض نصوص البخلاء فى شتي المصادر التراثية، ووضعها فى هامش ثان يلي الهامش الأول لتحريرها، والتأكد من صحة ورودها، ومقارنتها مع النسخ الأصلية للمخطوطة، مورداً ما أضافه الجاحظ إلى كتاب البخلاء من عبارات وجمل أقامت النص وساعدت على إبراز قيمته الفنية، فكثير من النصوص الواردة فى المصادر الأخري قد لا تقف إلا عند الخبر أو الحكاية بحد ذاتها، أما الجاحظ فإنه يضع تعليقاته الخاصة وزياداته المتقنة التي يهدف منها إلى إضفاء السخرية البنّاءة والإضحاك المصلح، ومثال على ذلك حديث مثني بن بشير عن أبي عبد الله المروزى[4]، خلال الحكاية التي أوردها الميداني فى مجمع الأمثال أيضاً، نري أن بعض العبارات لا ترد كما وردت فى البخلاء بل هناك إضافات من الجاحظ وتعليقات خاصة به، تحقق منها الحاجري فى الهامش الثاني بوضع الكلمة التي بدأ بها الميداني الحكاية". الزجاج .. .. أعماه "إلي نهاية الكلمة التي

---

(١) الجاحظ ـ البخلاء ـ ت : طه الحاجري ص١٨ س٥ : ١٠.

(٢) الجاحظ ـ البخلاء ـ ص١٨ س١٥ : ١٦.

(٣) وديعة طه النجم / الجاحظ والحاضرة العباسية ص٢١١.

(٤) الجاحظ ـ البخلاء ـ ت : طه الحاجري ص٢٠ س٤، ص٢١ س١٦.

وقف عندها. ثم يورد البخيل عند الجاحظ الآية الكريمة (من سورة النور : ٣٥) احتجاجاً بها ويضيف بعدها" والزيت فى الزجاج نور على نور، وضوء على ضـــوء مضـــاعف. هـــذا مـــع فضل حسن القنديل على حسن مسارج الحجارة والخـــزف". ويعلق الجاحظ فى نهاية الحديث بقوله: "وأبو عبد الله هذا كان من أطيب الخلق وأملحهم بخلاً وأشدهم رياءً".

وهكـــذا فقد بحث الحاجري حول كثير من نصوص الجاحظ فى مصادر كـــثيرة مـــنها عيـــون الأخـــبار، وثمار القلوب، والعقد الفريد، ودواوين الشعر العـــربي القديـــم، وكـــتب الحديـــث الشريف، ومصادر أخري لا يتسع المجال لذكـــرها. وقـــد أضافت تلك المصادر إلى مادة المحقق الكثير من التوضحيات للأحـــاديث والحكايـــات الـــتي رواها الجاحظ فى بخلائه، خاصة وأن أصحابها قريبو العهد بالجاحظ وعصره، فهم أكثر فهماً واستيعاباً لأسلوبه من غيرهم من المحدثيـــن. ولا يخفـــي عـــلى القـــارئ المـــتمعّن ذلك الجهد الضخم الذي بذله الحاجـــري فى كشـــفه عن المجهول والغامض من المعلومات اللفظية والأعلام الـــتي أوردهـــا الجاحظ فى بخلائه إذ خصص لها أكثر من ثلث الكتاب، فعني بشرحها وجمع المعلومات الوافية عنها من مصادر عديدة، ووضع ثبتاً بأسمائها فى نهايـــة الكـــتاب، وقد اهتم بالمغمورين منهم ولم يهمل خبراً صغيراً لصغره ولا تافهـــاً لتفاهته، فلعله يضيف دلالة مهمة للنصوص فى الكتاب. أما المشاهير مـــنهم، فـــلم يـــتعرض إليهـــم إلا أن يكون له ملحظ خاص يحب التنويه به أو الإشارة إليه.

وأوضح الحاجري فى تعليقاته وشروحه إلى أن هناك الكثير من الكلمات الغامضـــة والموضوعات المشتبهة تحتاج إلى كشف وبيان، فقد أغفلتها المعاجم، أو ذكـــرتها ذكرا سريعاً لا يجدي إلا فى إيراد معناها الإجمالي الذي لا يفيد فى شرح النص ولا يبين غوامضه.

وفـــي نهايـــة الكـــتاب أورد الحاجري فهارس عديدة منها "فهرس أسماء الأشـــخاص" الذيـــن ورد ذكرهم فى الكتاب أو فى مقدمته هو للكتاب، وقد رمز لأســـماء المقدمـــة بالحرف (م) ليميزها عن الأسماء التي وردت عند الجاحظ،

واتــبع نظــام ترتيب الحروف الأبجدية فى كل فهارسه، وبنفس الصورة أورد "فهــرس أسماء الأماكن" متبعا طريقته فى فهرس الأشخاص، وألحقهما بفهرس أســماء الأطعمـــة، وقـــد قصـــد بها كل ما يؤخذ بالفم من أكل وشرب ودواء. وفهـــرس أســـماء الأدوات، ويقصـــد بهـــا جميع ما يرتفق به مما يشمل أدوات المـــنزل والنقود والملابس وغيرها، كما وضع فهرسا للأشعار التي وردت فى المخطوطـــة، وآخـــر لأنصاف الأبيات الشعرية. وفي الختام وضع ثبتا بأسماء المراجع العربية والأجنبية التي أعانته فى عمله الضخم ومجهوده الواضح.

مـــن هذا العمل الجليل الذي قام به طه الحاجري نتبين مدي أهمية كتاب الـــبخلاء الفنية والعلمية، فهو نص أدبي إنشائي لا يعرف قيمته إلا دارسه بدقة وتمعن.



ثلاثون عاما مع الشعراء

رجاء النقاش

"ثلاثـــون عامـــاً مع الشعر والشعراء" عنوان اختاره الـــناقد الأستاذ رجاء النقاش لمقالات مجموعة صدرت عبر هـــذا الـــزمن (وهـــو ليس بالقصير) فى دوريات صحفية مختـــلفة، وبهذا يكون الكتاب إحدي حسنات الصحافة، التي "تجبر" الناقد على سرعة الإنجاز، ودقة المتابعة، وتحقق ـــ مـــن ثم ـــ قدرا كبيرا من التلاحم الحي بين الإبداع والنقد، لابـــد أن تكـــون للنقد عبر الصحافة بعض السلبيات، ولكن موهـــبة رجـــاء الـــنقاش، الذواقـــة، القادرة على اكتشاف الجوهـــري والأصيل، ونفي الزائف والسطحي فى عبارات ســـريعة حاســـمة، قـــد خففت من هذا الجانب السلبي إلى أقصي حد كما سنرى.

وقـــد يكـــون السؤال الأول، المفترض نظرياً، بمجرد قـــراءة عـــنوان الكتاب: هل تغيرت مقاييس النقد، وأسباب الحكـــم عند هذا الناقد الجاد عبر هذه الأعوام الثلاثين التي تغير فيها كل شيء من حولنا، ولا مناص له من أن يتغير؟ ولقـــد حـــاول الأســـتاذ النقاش أن يقدم إجابة مبكرة ـــ فى المقدمـــة ـــ عـــن هذا التساؤل بإعلانه عن تصوره للأدب، وأســـاس الحكـــم عليه، بقوله فيها إن وحدة الرؤية تتحقق بشخصـــية المؤلف، وبوحدة العصر أو الفترة الزمنية التي كتـــبت فيها هذه الدراسة، ولكن الأهم ـــ فيما نري ـــ أنها تتحقق بـــ "طريقته فى البحث والتفكير والتذوق" و" إنني ـــ أي الأســـتاذ رجـــاء النقاش ـــ من الذين يؤمنون بما يمكن تسميته بالمنهج الجمالي الإنسانى، أي أنني أبحث دائماً فى

الفن عن الجمال، وأبحث عن الإنسان، والفن عندي لابد أن يكون ممتعاً ومثيراً للفكر والشعور، ولكن الجمال الفني وحده لا يمكن أن يكون ممتعاً ومثيراً للفكر والشعور، ولكن الجمال الفني وحده لا يمكن أن يكون كاملاً إلا إذا استطاع التعبير عن الشخصية الإنسانية فى صراعها من أجل الحياة والسعادة والبحث عن معني الوجود".

هذا التحديد ـ فى صدر الكتاب ـ مهم جداً، لأننا نجتاز فترة اضطراب وتداخل، تتصارع فيها المصطلحات، وترتفع أصوات الإنكار والرفض الذي يبلغ حد التجريح والاتهام بالعجز، بعبارة صريحة: إن رافعي شعار الجمالية الشكلية (أو الشكلانية كما يحلو لبعضهم أن يكتب)، المهتمين بالبنيوية يديرون نقدهم على أساس الفصل بين الأثر الإبداعى، ومبدعه، فالنص مغلق على نفسه، يفسر من داخله، هو مستغن عن كاتبه، وهكذا تتحول النصوص إلى أرقام ورسوم وإحصاءات وهذا كله مقبول، ولكن التوقف عنده يحول الجمال إلى نسب وعلاقات خالية من الحياة. أما الأستاذ النقاش فإنه فى بحثه عن الإنسان مبدعاً للفن، والإنسان موضوعاً للفن، والإنسان متفاعلاً مع الفن، إنما يؤصل مبدأ التفاعل الحق، فالإنتاج الأدبي يبدعه الأديب للناس، وليس لنفسه، ومكانته تتحدد بقدرته على التأثير والتنوير والتطوير، وليس بمجرد تحقيق علاقات رقمية، وإحصاءات وجداول. سنجد الموقف النقدي لرجاء النقاش واضحا فى احتفائه بالالتزام وتحفظه تجاه الغموض الذي يبدد الأثر العلمي والجمالي للإبداع عند المتلقين، ويحول العمل الأدبي إلى سر أو شفرة خاصة موجهة إلى عدد محدد ممن "يؤمن" بالكاتب وطريقته.

إنه يطرح السؤال، ويقدم مؤشرات الجواب الذي يرتضيه، فى عبارة جامعة صريحة، متألمة، إذ يقول "إننا لسنا ضد التجديد والتجريب إذا كان كل منهما مبنيا على صدق المعاناة، وصدق الرؤية، وأمانة التعبير عن النفس والعصر والواقع والتطورات الجديدة فى الأدب والفكر، ولكننا نتساءل بشدة: لماذا لا يرتبط الضمير الأدبي عندنا ارتباطاً وثيقاً بالضمير الوطنى كما هو الأمر فى كل الآداب العالمية الكبري ؟

ولمـــاذا لا تكون الهموم الأساسية الكبري للوطن العربي نبعاً للفن العظيم عـــند الأجيال الجديدة من الموهوبين؟ "إن رجاء النقاش يطرح تساؤله الواضح المـــتألم تحـــت عـــنوان يـــوازن بين "قصيدة النار وقصيدة الغبار" (ص٤٣٣) فالقصـــيدة المســـرفة فى الغمـــوض دون داع، والقصيدة المغرقة فى جماليات الشـــكل، كالقصـــيدة المـــنحرفة فى مضمونها عن الالتزام بقيم الأمة العربية، واحـــترام تاريخهـــا وشخصيتها، والتجاوب مع أحلام ضميرها وسعي أجيالها لبـــناء المســـتقبل، إنهـــا جميعاً نوع من الغبار، يطمس الرؤية ويعمي الأهداف تحت أوهام الحداثة، فى حين نجد جارسيا ماركيز ـــ كما يقول الناقد ـــ يتصدر قائمـــة أدباء ما يسمي بالحداثة فى العالم المعاصر، لكنه لم يرض لنفسه أبداً أن يستخدم مواهبه الرفيعة فيما لا يخدم الإنسان والعصر، وفيما لا يحرك الضمير العـــالمي كله نحو الإحساس العميق والفهم الصحيح لمشكلات المجتمع الإنساني وهمومه، فـــ(ماركيز) هو القائل إن الأدب الملتزم هو الأدب الجيد.

هـــذه هي أصول الموقف النقدي لرجاء النقاش، وقد التزم بهذه الأصول وأصـــر عليها فى تسع وأربعين مقالة، استقلت كل منها بعنوانها، وإن لم تستقل تمامـــاً بموضوعها، تمثل محتوي هذا الكتاب الموسوعى. وعلي أساس من هذه الأصـــول، كـــان رفضـــه الحاد المباشر لأهم دعاة الحداثة فى شعرنا العربي المعاصـــر، الشـــاعر على أحمد سعيد، المعروف بأدونيس تحت عنوان : "أيها الشـــاعر الكبير إني أرفضك"، ومناقشته لأسلوب الشاعر حسن طلب، وتحفظه عـــلى إســـرافه فى استخدام الجناس، وموقفه من فن هذا الشاعر يدل على دقة البصـــر بفن الشعر، ورهافة التمييز بين الاعتدال المقبول والإسراف المفسد فى اســـتخدام الجماليـــات، فحســـن طلب له أسلوب فريد يعتمد على موسيقي اللفظ العـــربى، والحرف العربي "ويحاول أن يستخرج من هذه الموسيقي جواً عجيباً مـــثيراً للانتباه والتفكير والإحساس العميق بالطرب والنشوة (مقالة : شاعر إلى حـــد الجنون ص (٤٠٢)، وفي وقفته مع ديوان" سيرة البنفسج، يقتبس من قوله فى قصيدة بعنوان ضد البنفسج.

في الليل الحالك من أوحى لك

أن تدعي أوحالك تفسد حالك

والناقد النقاش يقبل هذا القدر من استخدام الجناس، وأكثر منه حين يوظف فنياً ويصبح من صميم المضمون للقصيدة، لكنه يضع عليه محاذير، وهي أولا أنه ليس شعر جماهير، بل هو شعر الخاصة من أصحاب الثقافة اللغوية، كما أن الاستسلام للجمال الشكلي فى شعر حسن طلب سوف يحرمه من إمكان الترجمة إلى لغة أخري ، لأنه فى الترجمة يفقد الكثير من جماله المعتمد على التحكم فى الألفاظ والحروف.

لقد أطلنا الوقوف ـ نسبياً ـ مع النقاش فيما كتب عن الشاعر حسن طلب بما لا يتسع المقام لمتابعته مع شعراء آخرين، لنشير إلى اهتمامه بالشعراء الشبان، والأصوات الجديدة، وعدم رفضه للحداثة حين لا تكون ضد رسالة الثقافة (الاجتماعية والسياسية) ولنشير أخيراً إلى نزعة الناقد إلى تأصيل الظاهرات الفنية المستحدثة، فهذه العناية بالشكل لها جذور فى التراث العربى، بدءا من أوس بن حجر، وعبر من عرفوا بعبيد الشعر، وقد بلغت مداها عند أبي تمام، وقد طرحت جانباً من هذا الموضوع فى دراستي المنشورة تحت عنوان "التجديد فى وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبى".

ويمكن أن نلاحظ أن عدداً ليس بالقليل من مقالات الكتاب خصصت لتقديم مواهب جديدة، أو غير مشهورة فى ذلك الوقت، مثل حسن طلب، وأحمد مطر صاحب "اللافتات" وأنس داود فى ديوانه الأول "حبيبتي والمدينة الحزينة"، والشاعر الفلسطيني راشد حسين. بل عرض لدراسات نقاد جدد فأشاد بجهودهم وصوب ما رآه من انحراف فى المنهج أو تقصير فى التقصى، مثل مناقشته لكتاب نسيم مجلي عن شاعرية أمل دنقل (ص٢٣١) وإشارته إلى جهده الشجاع، وضرورة أن يضاف إليه فصلان. ويتم هذا باهتمام ورعاية لا تنقص أبداً عن اهتمامه بمشاهير الشعراء وما يثار حول شعرهم من قضايا، مثل نزار قبانى، وفاروق جويدة، ونازك الملائكة، وفؤاد حداد والد الشعراء، ومحمود درويش، وسميح القاسم، فضلاً عن أدونيس الذي استحق إعجاب رجاء النقاش، كما استحق رفضه لانحرافه عن العروبة، وتحريفه لقيم الدين الحنيف، وتلبيسه

حق الوطن بباطل التغريب، وكما اهتم بالأحياء من الشعراء فقد اهتم بالراحلين الذيــن لا تــزال أشــعارهم تــثير الفكر النقدى، وتعين على التصور الصحيح لدعــاوي دعاة الحداثة، على الأقل من خلال المقابلة، ووضع التطوير الشعري في ســياقه الزمــني والحضارى، ليظل الشعر العربي عربيا، يتفاعل وحاجات الــنفس العــربية، وتطــلعاتها للمســتقبل، مثل شوقي والشابي، كما اهتم أيضاً بدراســات الــنقاد من ذوي الشهرة والقدرة، مثل دراسة جهاد فاضل عن شعر نــزار قــباني، وإذا كــانت عناية رجاء النقاش بالمواهب الجديدة (حينها) تؤكد شــجاعة قــلمه، ودقــة بصره بالشعر، وأنه يتحمل أمام القارئ مسئولية تقديم الأصــوات الجديدة، ففي أكثر الزمن أنه لم يكن يرسل القول بلا دليل، ولم يكن مــتعجلاً في قراءة ديوان أو إصدار حكم، فقد أصبح هؤلاء، عبر الثلاثين عاماً من أصحاب القدم الراسخة في الإبداع.

إن القــراءة الأولــي لكتاب "ثلاثون عاماً من الشعر والشعراء" تدل على مقــدار ما بذل فيه من جهد المتابعة، وتأصيل القضايا، فإذا كانت مادته الأولي قــد وجــدت طريقها إلى القارئ عبر صحيفة عامة أو متخصصة، فإن هذا لم يكــن مبرراً للسرعة في التناول أو التعميم في الأحكام، بل على العكس، سنجد أن الأســتاذ رجــاء الــنقاش يمــلك مقــدرة واضحة في الانطلاق من القضية الشخصــية أو المحــددة، وتوســيع دائرة المناقشة لتكون قضية عامة، تتجاوز الشــخص إلى الفــن، وتمــتد من المرحلة إلى الظاهرة عبر العصور، أو عبر البيــئات الأدبيــة العــربية، وهــذا مما يكسب الحوار النقدي قوة الموضوعية، ويجعــل منه متعة فكرية حقيقية. فمثلاً، فيما كتب عن الشاعرة نازك الملائكة، كــان المنطلق شائعة أنها توفيت ثم ظهر كذب الخبر، فوجد فيه فرصة للكتابة عــن فــن تــلك الشــاعرة المتميزة الرائدة، المنطوية على نفسها، المخاصمة لــلدعاية، والرغبة في الظهور، ومن ثم اختار ما يميز فنها وهو ظاهرة الحزن، وفــي مناقشــته وتعــليله لانتشار الحزن في قصائد نازك لم تستغرق الأسباب الذاتيــة، بــل وضــع الشــاعرة في إطار مرحلتها وبيئتها، لنري كم كانت كل الأشــياء تدفعهــا دفعــاً لتكون منطوية حزينة، ثم يطور الأستاذ النقاش مقالته

الأولـــي إلى البحث فى قضية تشترك فيها نازك مع عدد من المفكرين والنقاد، وهـــي ما يمكن أن يطلق عليه "التراجع عن التجديد" مثلما حدث من طه حسين، وهيكـــل، والعقـــاد وغيـــرهم، غير أن الناقد النقاش يرفض التفسير الواحد، أو المفـــتاح الواحد الذي يفتح كل الأبواب، ومن هنا فإنه يري فى بعض تراجعات المجدديـــن نوعاً من "تصحيح المواقف"، ونجد هذا المنطلق الخاص، وتطويره إلى قضـــية فـــنية عامة، ربما فى أكثر فصول الكتاب، فحين يكتب عن قصيدة" الـــبكاء بيـــن يدي زرقاء اليمامة" ويقول إنها كانت بداية طريق الشهرة للشاعر أمـــل دنقـــل، تـــتداعي فى ذاكرته الغنية قصائد أخري كانت هي أيضاً ــ باب الشـــهرة لأصحابها، فقصيدة "شنق زهران" هي التي قدمت صلاح عبد الصبور إلى جمهـــور الشـــعر، وكذلـــك كـــانت قصيدة: "من أب مصري إلى الرئيس ترومان" بالنسبة للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي (ص٢٣٨) إن هذه الإضافات، أو هذا النوع من الربط، على بساطة مظهره، لا يستطيعه إلا راصد دقيق، يقظ الفكر لحركة الشعر، ومواطن القوة لدي الشعراء.

هـــناك ميـــزات أخري ــ غير ما ذكرنا ــ يحققها أسلوب الاستاذ رجاء الـــنقاش فى كتابه هذا، فعنده القدرة الناصعة على إجماع الخصائص الفنية فى عـــبارات مركزة، محددة، ففاروق جويدة ــ مثلاً ــ شاعر الرومانسية الجديدة فى عصـــر الواقعية الصلبة، ويتميز شعره بالصفاء والبساطة (ص٢٧٢)، أما محمـــود درويـــش فأهم خصائص فنه: الغنائية، والصور المتناقضة، والتكرار، والتجســـيد (ص٣٤٢) أمـــا حســـن طلب، وشعراء جيله فى مصر خاصة، فإن "صـــدمة المدينة" هي التجربة الروحية الكبيرة التي صدر عنها نسبة كبيرة من أدب هذا الجيل (ص٣٩٩).

أمـــا أمـــل دنقل فهو "شاعر الرفض" بصيغة القصر القاطعة (ص٢٢٥). وأبو القاسم الشابي "شاعر المدينة الفاضلة" وهكذا.

وقد وقف الناقد عند شعراء بذواتهم، وليس عند دواوين محددة لهم، ومع هـــذا، وانســـجاماً مع منهجه العام، فقد جعل من كل شاعر "قضية" أو أخذ من علاقـــة حياتـــه بفنه ما يطرح قضية تشغل المثقفين والنقاد، وتحفظ لهذا الشاعر

صـــورته "الإنسانية" بعيداً عن الادعاء والمبالغة أو تصور أن حياته كلها شعر فىشعر (وقد أشار إلى هذا فى مقدمته). وهكذا عرج إلى ما كتب سكرتير أمير الشـــعراء أحمـــد شوقى، وما كتب ابنه عن سلوكيات شاعرنا الكبير وطرائف معـــتقداته، وإلي علاقة الحب بين الناقد أنور المعداوي والشاعرة فدوي طوقان، وإلـــي نـــزار قباني وعلاقة حياته الخاصة، وتكوينه الأسرى، ووظيفته بالدفاع عـــن الحرية، والصمت عن صنوها، ونعني "العدالة"!! لقد أضاء النقاش مساحة واســـعة مـــن حيوات هؤلاء الشعراء، وجعلهم أكثر قرباً إلى مشاعرنا وجعلنا أكـــثر قـــدرة على تذوق أشعارهم، وفهم دوافعهم، وقد قال بحق: "لا يمكننا أن نفهم شاعراً من الشعراء على الوجه الأكمل إلا إذا فهمنا ثقافة هذا الشاعر فهماً صحيحاً كافياً" (ص٢٣٥) وقد حقق الناقد هذا فى أغلب ما أثار من قضايا، وقد كـــتب عـــن علاقـــة شاعرية صلاح عبد الصبور، وشاعرية أمل دنقل، بشعر الشاعر اليوناني المصري كفافى، أو كفافيس، صفحات نادرة، أضافت وضوحاً ومعـــرفة، تغـــري بمتابعة الكشف عن المنابع الحقيقية التي كانت روافد مهمة لشـــعرائنا، الذين لم يتعودوا، ولم نطالبهم، أن يكشفوا عن مصادر تأثرهم؛ ظناً مـــنهم أن هـــذا ينقص من تقديرنا لمواهبهم، كما كشف عن سر من أسرار منع أشـــعار نزار قباني فى مصر عقب انتشار قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" ثـــم ما كتب به نزار إلى عبد الناصر، الذي أمر برفع الحظر عن أشعار نزار، وعن منعه من دخول مصر!!

ومـــع أن هـــذا الكتاب الضخم قد وجهت مقالاته ــ بصفة عامة ــ إلى القـــارئ فى مصر، فإنه يقدم الدليل على قومية الناقد، المنبثقة عن قومية الثقافة العـــربية الأصيلة، فمع حرصه على تبني مواقف مصرية صريحة، يدافع فيها عـــن وطـــنه حين يواجه بالجحود والنكران، أو يستهدف للظلم، فإن "العروبة" ماثـــلة فى هـــذا الكـــتاب، بجميع أقطارها تقريباً، يكفي أن نجد فصولاً كاملة، متتابعة عن: "نزار قبانى، ونازك الملائكة، والماغوط، وراشد حسين، ومحمود درويـــش، وفـــدوي طوقـــان، وأحمد مطر، وأدونيس، وإيليا حاوى، والشابى،

وغيــرهم فى ســياقات أخرى، بحيث يتأكد لنا أن الشعر كان ولا يزال ديوان العرب، وخير ما يجمع العرب، فهو الديوان، وهو الديوانية أيضاً.

وقد لا يستطيع مقال موجز يكتفي بالعرض السريع أن يفي بحق الأستاذ الــنقاش وكتابه، فالذكاء، والإنسانية، وواقعية الفكر وصدق الحكم تطل من كل صــفحة تقريــباً، مع هذا، تبقي ملاحظات تمنينا لو أن هذا الأثر البديع تجنبها، وقــد ســبقت الإشارة إلى أن الكتاب وقدرته على متابعة الإبداع أولاً بأول هو إحدي حسنات الصحافة، لكنها أدت أحياناً إلى وجود شيء من التكرار في سرد بعــض المعلومات (ما كتب عن أدونيس مثلاً) مما كان يستلزم إعادة النظر فى المــادة، مــا دامــت المقالات ستأخذ أماكن متقاربة فى مكان واحد، ولعله من "ســلبيات" الكــتابة النقدية عبر الصحافة هذا الميل إلى "سك" بعض الشعارات المــثيرة، مثل وصف الحداثة ــ عندنا نحن العرب ــ بأنها حق يراد به باطل (ص٤٧٠) أو مخاطــبة أدونيــس بعبارة "الشاعر الكبير المضلل أدونيس" (ص ٤٨٨) وهذا قليل على كل حال، ولا يلحق أدني ضرر بالفكرة، فهو صحيح فى جوهره، ولكنه ليس من لغة النقد.

أمــا تعليله لاهتمام نزار قباني بقضية الحرية، وإغفاله لقضية العدالة فإنه لــم يقنعنى، فإذا كان نزار بنشأته فى أسرة ثرية، وعمله بالدبلوماسية هو الذي جعلــه لا يشــعر بالحاجــة إلى العدل، فإن هذه الأسباب نفسها هي التي جعلته بمــنأي عــن الشــعور بالظلم أيضاً، فلماذا إذن كان هذا الهتاف الحار للحرية، والسكوت عن العدل ؟!

ولقد ذكرنا من فضائل الكتاب والكاتب الكثير، وبقىله الكثير مما لم يتح لنا ذكره، ولكن: هل ننسي أنه قدم تحليلاته الذكية النادرة لعشرات من القصائد، لشعراء مختلفين فىالعصر والاتجاه، فأكسبها من ذوقه ودقته ما جعلنا نستجيب لها أروع استجابة، وهذا فى ذاته مقياس لا يخطي لأهمية النقد، وثقافة الناقد.



مدخل القصة القصيرة فى الكويت

الدكتور سليمان الشطي

مـــن بيـــن فنون النثر الأدبي الحديث تحظي القصة القصيرة بالقدر الأكبر من اتجاه مواهب المبدعين، واهتمام الـــنقاد. إذا اســـتثنينا "الشـــعر" ــ الغنائي بصفة خاصة ــ الذىهـــو "ديـــوان العرب" ومجمع معارفهم "التاريخية" فإن القصـــة القصـــيرة تتصـــدر وتتجذر، وتشارك فى تكوين محتوي هذا "الديوان" العربي الخاص. لقد تعددت اجْتهادات الدارســـين فى تفسير ازدهار فن القصة القصيرة العربية، عـــلى الـــرغم من التسليم بأن البداية كانت "الرواية" وليس القصـــة القصـــيرة. ولن تكون حركة الأدب فى الكويت إلا خيطـــاً مـــن خيوط النسيج الأدبي العام، يتوازي مع خيوط الإبـــداع العربية الأخرى، وتتحقق فيه كافة قوانينها، حتي حيـــن نضـــع فى الاعتـــبار الظروف الثقافية الخاصة التي يتميز بها إقليم، أو منطقة، أو دولة، عن غيرها.

وتـــأليف هـــذا "المدخـــل" عـــن "القصة القصيرة فى الكويـــت" يضـــيف إلى مـــا سبق تأليفه عن هذا الموضوع إضافات متعددة حين يكون مؤلفه الدكتور سليمان الشطى، أســـتاذ الـــنقد الأدبي بجامعة الكويت، لأنه ــ مع وضوح منهجه النقدي واستقامة رؤيته واقتصاد عبارته فى التأليف العلمي ــ مشارك فى مجال الإبداع القصصي فى الكويت، بـــل هـــو أحـــد مؤسســـي هذا الفن فى مرحلة من مراحل تطـــوره، ولا يـــزال يبدع حتي الآن، وينشر إبداعاته عبر المجـــلات الأدبية، ولعل مجموعته القصصية الأولي التي صـــدرت عام ١٩٦٧ تجَســـد أمامنا هذا الاهتمام المزدوج

بالقصة القصيرة إبداعا ودراسة، فقد حملت قصص هذه المجموعة ــ وهي بعنوان: "الصوت الخافت" أهم ملامح المرحلة من الناحية الموضوعية، وأقصي ما بلغته القصة القصيرة فى الكويت آنذاك ــ من الناحية الفنية، ولم تكن مجموعة "الصوت الخافت" مجرد عدد من القصص فى سياق ظاهرة مستمرة، إذ لم تسبقها فى شكل "كتاب" غير مجموعة "أحلام الشباب" للأديب الأستاذ فاضل خلف، بأكثر من عشر سنوات، وهذا يبين لنا معني أن نقول إن سليمان الشطي مؤسس ومؤصل لهذا الفن فى الكويت. ونعرف أيضاً أنه كتب دراسة مختصرة عن نشأة القصة القصيرة وتطورها فى الكويت، تصدرت "الصوت الخافت" كمقدمة، وأن هذه المقدمة المختصرة لا تزال "معتمدة" فيما قدمته من معلومات، صحيحة فيما رصدته من ملامح البدايات، ومميزات كل الذين ساهموا ــ من أدباء الكويت ــ فى صنع هذه البدايات.

في "مدخل القصة القصيرة فى الكويت" يلتقي حسّ الأديب المبدع الذي يحسن التقاط الجوهرى، ويقع بالحدس أكثر مما يقع بالتفكير، على "العلامة المميزة" لكل كاتب، وكل عمل قصصي عرض له، تلتقي هذه الميزة الخاصة بمنهج الأستاذ "الأكاديمى" الذي يمارس تدريس النقد، ويعرف أهمية المصطلح، وضرورة المنهج، وأهم من هذا اختيار المنهج النقدي الملائم لدراسة فن القصة القصيرة فى الكويت. إن الجانب السلبي البارز الذي ترتب على أن مؤلف هذا "المدخل" هو الدكتور سليمان الشطى، أنه أغفل عامداً ــ ولم يكن هناك حل آخر ــ دور سليمان الشطي الأديب، كاتب القصة القصيرة، وقد أدي هذا الإغفال "الاضطرارى" إلى وجود ثغرة، أو نقص فى استكمال صورة هذا المدخل الأساسى.

لقد انقسمت مادة الكتاب بين قسمين، وجاء كل قسم فى فصلين، واعتمد التدرج التاريخي أساساً لتعاقب القسمين والفصول الأربعة. وفي المرحلة الأولي التي تنحصر تاريخياً بين عامي ١٩٣٠ و١٩٥٤، يتوقف عند البدايات المبكرة، والمحاولات "اليتيمة" حسب تعبير الشاعر خالد سعود الزيد، ويعطي الدكتور الشطي اهتماماً خاصاً لما يطلق عليه "التجربة الاولى" فى القصة

القصـــيرة الكويتية، وهي قصة "منيرة" التي كتبها الشاعر خالد الفرج، ونشرت بمجـــلة الكويـــت التي أسسها المؤرخ الأستاذ عبد العزيز الرشيد ما بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٠، ولهـــذا الاهـــتمام مبرراته، ففضلاً عن السبق الزمنى، جاءت القصـــة (البداية) من قلم شاعر، ونشرتها مجلة فى زمن لا تحتفي فيه المجلات بالقصـــص ولا تعتـــبرها من الأدب الجاد، وقد كانت هذه المجلة مملوكة لفقيه تراثي النزعة والتكوين والاهتمام، فنشرها فى مجلته شهادة له متعددة المعانى. فـــإذا قرأنا القصة وجدنا الطابع الاجتماعي النقدي الإصلاحي واضحاً فيها، إنها عـــن الـــزوجة العاقـــر الـــتي تعالج عجزها عن الإنجاب بالإغراق فى أعمال الشـــعوذة والخـــرافات، والـــزوج ابن العم الذي لا يستطيع نبذ ابنة عمه لصلة القرابة، ولأنها جميلة، رغم رفضه لكل ما تحرص هي عليه من أعمال السحر وتحضير الجان. وإذا كان يتهمها بنقص العقل، فإنها تتهمه بالمادية والإلحاد أو مجافـــاة الإيمـــان، وبذلك يجد مبررات قوية لاتخاذ زوجة ثانية تنجب له !! فى قصـــة "منيرة" ــ التجربة الأولي المبكرة ــ هفوات فنية لا مناص من حدوثها، ولـــم يهمـــل الدكـــتور الشـــطي الإشارة إليها، لكنه قدر فيها، وأكبر فى مؤلفها الشـــاعر شـــجاعة الطرح لقضية اجتماعية أساسية فيما يشغل الناس من هموم حيـــاتهم، وقدرته على التحليل، واقتصاده فى الوصف، وسطوع النهج الواقعى، وقـــد تجـــلي هـــذا كلـــه فى شخصية منيرة ــ المرأة ــ القادرة على استقطاب الرمـــز، ونشـــر اللمسة الرومانسية، كما أن "المرأة" عنصر أساسي فى تكوين القصـــة، وقـــد انـــتحرت مـــنيرة حين أحاطت بها عناصر الضياع، كما يقول الدكـــتور الشـــطي "هذا الانتحار من بقايا التكوين الثقافي أكثر من كونه تصوراً نابعاً من داخل الأحداث، وهو يذكرنا بمحاولة أخري للفرج نفسه فى قصيدته : "الشـــاعر ــ أو قصة مبتورة" حيث ينتحر الشاعر دون تبرير واضح سوي تلك الـــنزعة الـــتي سادت فى الساحة الأدبية آنذاك، فبطل (قصة مبتورة) لا تفسير لانـــتحاره إلا الإحـــباط الـــذي مني به فى "بيئته" (ص٢٣). وكذلك تلفتنا إشارة الدكتور الشطي ــ فيما يتصل بقصة "منيرة" إلي وجود "خامة" "رواية" فى شكل قصة قصيرة، وأن كاتبها ربما أضمر متابعة الموضوع وتنمية شخصية الزوج عـــبد القادر وزوجته الثانية ــ بعد انتحار منيرة ــ ولكنه لم يفعل. وهنا نجد أن

فــن القصـــة فى الكويـــت لـــم يعـــاكس ما يوشك أن يكون علامة مميزة للفن القصصـــي العـــربى، من البدء بالرواية قبل القصة القصيرة، واقتران هذا البدء بالاهتمام بالقضايا الاجتماعية، بالمرأة، على وجه التحديد.

وإذا كانت محاولة خالد الفرج (اليتيمة) فى المجال القصصي تمثل بداية المرحـــلة الأولى، فإن توقف مجلة "البعثة" ـــ التي كانت تصدرها بعثة الكويت إلى الجامعـــات المصرية، وكانت تصدر فى القاهرة حتي عام ١٩٥٤ـــ اعتبر نهايـــة لتـــلك المرحلة الأولى. إن ارتباط ازدهار فن القصة واقترانه بالصحافة واضح ومقرر، وقد انقطع تقاطر القصص عندما توقفت الصحف ـــ مرحلياً ـــ فى الكويـــت، ولا تـــنفرد مجلة "البعثة" بإفساح المجال لهذا الفن المستحدث، فقد عاصرتها مجلة كاظمة، ومجلة الكويت التي أحياها الشاعر يعقوب عبد العزيز الرشـــيد، ومجـــلة الرائد التي أصدرها نادي المعلمين (نقابة المعلمين فيما بعد) ومجلة الإيمان .. وكلها توقفت فى الفترة ذاتها تقريبا، ولكنها ـــ حين صدروها ـــ روجـــت لـــلفن القصصى، وعلي صفحاتها عرف القراءة اسم فهد الدويرى، أهـــم كتاب هذه البداية المبكرة، وفاضل خلف صاحب أول مجموعة قصصية، وفـــرحان راشـــد الفـــرحان، الخيـــط الرومانســـي (الوحيد ، ربما) فى النسيج القصصـــي الكويـــتي إلى اليـــوم، وإن كنا نستدرك بالإشارة إلى قصص "مني الشـــافعى" لكن رومانسية هذه الكاتبة فيها حسّ الأنوثة الرقيقة، ومغامرة الحب المعـــتز بالتســـامي والخصوصـــيه، وهذا يختلف عن رومانسية فرحان راشد الفرحان القائمة على إيثار المصادفة، وقسوة القدر، وإحباط المشاعر، والإيغال فى الحـــلم والتمـــني حتي الضياع !!. وفي هذه المرحلة المبكرة أيضاً اتخذت القصـــة أداة مـــن أدوات المطالبة الإصلاحية (السياسية) بأقلام عدد من الشباب الجـــامعي الـــذي تفاعل مع أحداث عصره، فقد كان جاسم القطامي ـــ مثلا ـــ طالـــباً بكـــلية البوليس الملكية بالقاهرة حيث كتب قصته الأولى، كما كان خالد خـــلف، طالباً أيضاً، وكذلك الأستاذ عبد العزيز محمود ـــ وكيل وزارة الشئون فيمـــا بعـــد ـــ وعـــبد العزيـــز حسين ـــ وزير الدولة فيما بعد ـــ وعبد العزيز الصـــرعاوي ـــ الوزيـــر ثـــم السفير فيما بعد ـــ لقد انتهوا إلى السياسة، ولكن

البداية فى القصة القصيرة. عن هذا الرعيل عقد الدكتور الشطي الفصل الثاني، منهيا القسم الأولي من مدخله، عن القصة القصيرة فى الكويت.

أمـــا القسم الثاني، أو المرحلة الثانية فقد حصره زمنياً بين عامي ١٩٦٢ و١٩٨٧، وتـــبرير الـــبداية لا يختلف عليه، ففي ذلك العام ١٩٦٢ كان استقلال الكويـــت قـــد استقر، ودستورها أعلن، ومجلس نوابها اكتمل واجتمع، وأخذت ســـمات الدولة الحديثة الناهضة فى كافة مرافقها، وكانت "الصحافة" فى مقدمة هـــذه المـــرافق، كما كانت القصة "أحد أبواب" تلك الصحافة. كما كان سليمان الشـــطي الأديب صاحب المحاولة الأولي (الإحيائية) حين نشر قصة "الدفة" فى ذلـــك العـــام، وقـــد يكـــون من الصعب ــ المجافي علمياً ــ التأريخ لنشأة أو اســـتئناف ظاهـــرة فـــنية ممتدة، بعمل فني محدود، وحيد، لكن الثابت أنه كان "البـــاب" الذي انفتح لتتقاطر من بعده القصص، كما أن "الدفة" جمعت بين الشكل الفـــني الناضج، وتأصيل الشخصية الوطنية فى صراعها مع البحر، وتماسكها المهني والأخلاقي.

تحـــت عـــنوان: "القصة تحيا من جديد" يعقد الفصل الأول عن ثلاثة من الأصـــوات الـــبارزة فى هـــذا المجـــال، تلك المرحلة، هم : سليمان الخليفي، وإســـماعيل فهـــد إســـماعيل، وعبد العزيز السريع، والمؤلف يكشف عن دراية مفصـــلة يقظـــة بـــإبداع هؤلاء الكتاب الذي يتجاوز ما نشر لهم من مجموعات قصصـــية، أو إبداعـــات فـــنية أخـــرى، فقـــد أسقط الخليفي عددا من قصصه المنشـــورة فى الصـــحف حين اختار مجموعته الأولي (هدامة ــ عام ١٩٧٤) واســـماعيل فهد اسماعيل كاتب الرواية اللامع النشيط، سبقت رواياته مجموعته الأولي بنحو عشر سنوات، وعبد العزيز السريع وضع موهبته وجلّ قدراته فى المسرح، وقدّم إنجازاً له مذاقه الخاص فى "دموع رجل متزوج" (عام ١٩٨٥)، أمـــا السمات الخاصة الفنية، لكل منهم، ففي تمييزها وإبرازها وصياغتها تجتمع موهبة الشطي القاص، بالدكتور الشطي الناقد الباحث، فتلتقي ــ فى سياق واحد ــ الخـــبرة الداخـــلية الاســـتبطانية، بالعقـــلية التي نظمتها الدراسة الأكاديمية وممارســـة البحث العلمي. مثلا لماذا يؤثر قصتي الخليفي "تزوجت" و"عصرية

خميس" بهذا التحليل السيكولوجي السسيولوجي المستفيض؟ إنه يتوغل فى وجدان المؤلف، ليس من خلال الخبرة الشخصية المباشرة، (سليمان الشطي وسليمان الخليفي صديقان منذ زمن ليس بالقصير ... أكثر من ربع قرن مثلاً) ولكن من خلال المراكز الفكرية المسيطرة على نص القصة، الموجهة للحدث، المتحكمة فى اختيار الشخصية المحورية فيها، ومن وجدان المؤلف إلى وجدان تلك الشخصية المحورية، وبذلك ينكشف قناع التشكيل الفني القائم على توازن حركة الحدث، مع انفعالات الشخصية المحورية وما تعاني من معتقدات راسخة، أو : كانت راسخة، ولابد ـ بعد معايشة تجربة مغايرة ـ أن تتغير. إن الشطى، كما الخليفى، كبطلى قصتيه : "تزوجت" و"عصرية خميس" يؤمنون بأهمية التطور، وأنه قانون طبيعي، وأن الغفلة عن ضرورته تعني التحجر، كما تعني اضطهاد الحقيقة الإنسانية، ويؤمنون جميعاً: مؤلف المدخل، ومؤلف القصص، وشخصيات هذه القصص، بأن الكويت تحمل فى ضمائر شعبها العربي المكافح، ايماناً راسخاً بقيم العدل والمساواة ووحدة المصير، ولكن طارئاً ـ قد يكون اقتصادياً بحتا ـ عكر صفاء هذه الرؤية. إن المؤلف ـ الخليفي ـ يحل المشكلة المرحلية، أو الطارئة، بالكشف عن التناقض والمغالطة فى تصور إنسان ما بأنه أحسن أو يمتاز على إنسان آخر بدعاوي مادية لا أكثر، والمؤلف الآخر ـ الشطي ـ يبرز هذا الأمر، ويمتد به مؤسسا فكر "الشخصية القصصية" على فكر مبدعها، وكاشفا عن أسرار البناء الفنى، وكيف أدي إلى كشف التناقض والمغالطة فى لمسة سحرية بدهية، قد تكون فى مجرد الإعلان عن الحاجة إلى الذهاب إلى الحمام، وهي حاجة بيولوجية فطرية، لا تصمد للمكابرة!! وقد يدخل "الجنس" ـ فى قصص الخليفي ـ فى إطار هذه الحاجة الفطرية البيولوجية، ولعله ـ لهذا السبب ـ استخدمه وثيقة إثبات للمساواة بين البشر "المجتمع العربي هو شاغله وما يعنيه دون غيره بالطبع" وقد تولي الدكتور الشطي تبرئة بزوغ الجنس فى عدد من القصص من مظنّة الاستهواء أو التشويق، وحدد وظيفته فى قوله "لقد شغل الجنس حيزاً فى الأعمال السابقة، ولكنه ليس مقصوداً لذاته، إنه مظهر الكشف عن الحدّ الرئيس فى الإنسان (ص٦١) ويتأكد هذا النزوع "القومى" لمؤلف "المدخل" حين يؤثر

مـــن قصص إسماعيل فهد إسماعيل مجموعته: "الأقفاص ... واللغة المشتركة" (ط ثانيـــة ١٩٧٩) مفسرا رمزية "الأقفاص" وما تعنيه "اللغة المشتركة" بالعودة إلى وصـــفية مـــا يطلق عليه "العالم المجاور" فى الكويت. على أن هذا الفصل كـــان يتطلب عناية أكبر ـــ وليس مجرد إشارة ـــ إلى جهد الشاعر محمد الفايز فى القصـــة، وإضـــافة اسم حسن يعقوب العلى، الذي شارك فى إنتاج القصص فى تـــلك المرحلة ذاتها، وبخاصة أن هذا "المدخل" لم يؤثر أسلوب "الانتقاء" أو "انـــتخاب الـــنماذج" إلا فى التوغل فى إنتاج القاص، أما إطار الدراسة فقد اتسم بالشمول والاستقصاء، وليس بالانتقاء.

ثـــم يأتي الفصل الأخير تحت عنوان : "أجيال تتوالى" ـــ وهو عن الجيل الـــراهن الشـــاب الذي تتوالي إبداعاته الآن، دون أن يعني هذا أن عمد الفصل الأول (الخـــليفى، وفهد، والسريع ـــ ومعهم أو قبلهم الشطي نفسه) قد توقفوا أو تـــراجع اهتمامهم. وفي هذا الجيل الراهن تأخذ المرأة مكاناً متميزا فى الإبداع القصصى، وهذا التميز يعتمد على الاستمرار، بل الغزارة الكمية (كما عند ليلي العـــثمان) والقـــدرة عـــلى تنويع التجارب، والاهتمام بالتحليل الذي يأخذ شكل التدسّس إلى المسارب النفسية البعيدة أو الغامضة الغائرة فى ذكريات المرأة ـــ الطفـــلة ـــ وتجاربهـــا الفـــريدة. كما عند ليلي العثمان، أو الاهتمام بالمضمون الموضـــوعي (الاجـــتماعي ـــ السياســـى) كما عند ثريا البقصمى ينبه الدكتور الشـــطي إلى عـــالم الأســـطورة فى قصـــص ليلي العثمان، وكيف صنعت من خـــرافات الماضـــي وأســـاطيرَه الشـــعبية عالمـــاً شائقاً مثيراً، حافلاً بالرموز والـــدلالات الاجتماعية والميثولوجية. ويتجاوز هذه الخاصية المميزة إلى أربعة محـــاور، هي بمثابة أضلاع المربع، التي تصنع العالم القصصي لليلي العثمان، ســـواء فى رواياتها، أو قصصها القصيرة. أما ثريا البقصمي فإنه يأخذ ـــ من بيـــن قصصها ذات البناء الاجتماعي غالباً ـــ ما كانت الرومانسية غالبة عليه. قصـــة "يالمشموم" وقصة "الصرصور" من مجموعتيها: العرق الأسود (١٩٧٧) والســـدرة (١٩٨٨) تكشـــفان عن هذا كما تكشفان عن فنية المزج بين الشعور

الأنـــثوي الفطـــري (الرقيق) الذي يدعم الخط الرومانسي، والقضية الاجتماعية التي تغري بالتحليل، وما يستتبع من مصادمة الفكر السائد والشعور المستريح.

وأخيـــراً نصل إلى محمد العجمي صاحب "الشرخ" (١٩٨٢) و"تضاريس الوجـــه الآخر" (١٩٨٨) ونزعته التجريبية، وإذا كان الدكتور الشطي لا يرفض التجريب، ولا يستنكر استحداث أشكال جديدة لأساليب التعبير الفني فى القصة، أو فى أي نـــوع فني آخر، فإنه لا يوافق على اتخاذ التجريب هدفا فى ذاته. إن الفن رسالة (وأخيراً يعبر عنه بالخطاب) ولكي يكون الخطاب مؤدياً وظيفته فلا بـــد أن يحمل مضموناً موجهاً إلى متلقي هذا الخطاب، وفي استطاعته أن يصل إليـــه بطـــريقة ما (ليس من المحتم أن تكون المنطق المرتب، أو لغة الاستخدام العـــام)، وكمـــا تـــتميز قصص محمد العجمي بالنزعة التجريبية (وهذا الكاتب مهـــندس أصلاً ولا يزال يمارس التجارب العلمية) تتميز قصص وليد الرجيب بما يدعوه الدكتور الشطي "محاولة تكوين جّو غريب يتجاوز السائد، والبدء من الأرضية الواقعية وصولا إلى النموذج، أو النمذجة" (ص١٤١، ١٤٢) وهذا ما يستخلصـــه الكـــاتب من مجموعته الأولى: "تعلق نقطة .. تسقط ... طق" (عام ١٩٨٣) وهنا نشير إلى ليلي محمد صالح التي أشار الكاتب إلى قصصها إشارة كافيـــة، وإن تكـــن موجزة، وإلي طالب الرفاعي الذي لم يشر إليه رغم موهبته واستمراريته.

وكما فى القصة الجيدة، حين تبقي النهاية "مفتوحة" تشرع الطريق لمزيد مـــن طـــرح الأسئلة، والاستفهامات، والتفكير فى الحلول، كذلك ينهي الدكتور سليمان الشطي دراسته الشاملة، بالإشارة إلى الجيل القادم من المبدعين: ناصر الظفيرى، ومني الشافعى، وريم الرفاعى، وحمد الحمد، وعلي هؤلاء وغيرهم، ســـتكون دراســـات قادمة، ستستمد كثيراً من أسسها من هذا المدخل المهم عن القصة القصيرة الكويتية.



" المقاومة والبطولة فى الشعر العربى "

كما رآها الشاعر حسن فتح الباب

إن أهم دلائل التكامل فى الشخصية يكشف عن نفسه حين يتحول إلى عمل منجز، تحقق بالتعامل مع جهات مختلفة، واستطاعت هذه الشخصية "المتكاملة" أن تنسق، وتوحّد، فتنتج عملاً له خصوصيته، وضرورته. هذا المعني هو ما استخلصته حين انتهيت من قراءة عمل مفيد وممتع، بعنوان: "المقاومة والبطولة فى الشعر العربى" فالكتاب قادم من الرياض (ويحمل هذا الاسم) والمؤلف شاعر مصري معروف هو الدكتور حسن فتح الباب، والموضوع تراثي يبدأ مع بداية التاريخ العربي (الجاهلى) ويتدفق حتي يفجر أوضاعنا الراهنة، أما الدافع المباشر لتأليف هذا الكتاب، وهو ما كشف عنه الباحث فى مقدمته، ودل عليه توزيع المحتوي بين فصلين كبيرين، جاء أولهما فى خمسة مباحث، وجاء الآخر فى ضعفها، هذا الدافع المباشر يتركز فى حرب البوسنة والهرسك، تلك البقية الباقية من أرض الإسلام فى القارة الأوربية، وما يعاني أهلها من حرب عنصرية دينية تريد اقتلاعهم أو القضاء على هويتهم. لقد جاءت استجابة الشعر أقوي وأسرع من استجابة الفنون الإبداعية الأخرى، وكذلك جاءت استجابة الشاعر (الباحث) فى وقتها المناسب حيث تباطأ النقاد والدارسون، ويمكننا أن نبحث عن إيجابيات فى انتقال الشاعر من الإبداع إلى الدرس النقدى، وقد نجد سلبيات كذلك، ولكن المهم هو أنه قدم إلى المكتبة العربية (والإسلامية) دراسة مطلوبة، فى توقيت مناسب، سجل بها حدثا مؤثراً سيبقي كذلك، وأبرز ظاهرة فنية نحن فى أشد

الحاجـــة إليها، وبخاصة فى زمن الخذلان الذي نعيشه، وشعارات العالم الجديد (أو العولمـــة) الذي يسوقنا القطب الواحد المهيمن (!) إليه، رضي أو قهرا. إن أصـــوات الـــرفض والـــتمرد، التي اهتم الباحث برصدها، وتسجيلها، وتوجيه الاهـــتمام إليها، ربما تبدو لنا دخيلة على الموضوع، لأنه إذا كان كفاح البوسنة والهرســـك هـــو القصد، وأن إبداع الشعراء العرب فى إطار هذا الموضوع هو مـــادة الـــبحث وموضوع التحليل، فلا بد أن يبدو "عنترة" الجاهلى، أو "مالك بن الـــريب" الإســـلامى، أو "أبو فراس الحمدانى" العباسى، غير مطلوبين لاستيفاء الـــرؤية، وهـــذا صحيح ببعض الاعتبارات، وبخاصة أنه أخذ من حجم الكتاب نصفه تقريباً (الكتاب من ٣٣٦ صفحة، اختصت البوسنة والهرسك منها بالفصل الثانىبعـــنوان : شـــعر المقاومة فى مأساة البوسنة والهرسك وملحمتها، من ص ١٤٥- حـــتي ص٣٣٦)، ولكنـــنا لا نري أن هذا الفصل الأول (١٤٥ صفحة) يمـــثل زيـــادة أو استطرادا، فقد أخذ موقعاً مؤثراً، وأدي ثلاث وظائف لا يمكن الاســـتغناء عـــنها: الأولـــي أنه بهذا الامتداد التاريخي يؤكد لنا أن تاريخ الأمة (الحقيـــقى) ماثل في جهادها، وقدرتها على التحدي والتصدى، وأن هذا مطلوب عـــلى مستوي الفرد، وعلي مستوي الأمة، بأداة الشعر، كما بأداة السيف، وبأداة الفكـــر كذلك. والثانية أن حدود المقاومة ومعاني البطولة ليست جامدة، وليست قالـــباً واحـــداً، وطـــريقة واحدة، إنها ردّ فعل إيجابي يواجه فعلاً ظالماً متجنيا، يـــتهدد قيـــم الحياة، كما يتهدد الجماعة بمسخ هويتها، أو إفنائها. وبهذا التأسيس الـــتاريخي استقرت الوظيفة الثالثة، وهي أن مقاومة الأمة وبطولتها كانت دائماً ترتكـــز عـــلى مـــبادئ الدين، تستوطنها وتحركها روح الجهاد وعقيدة الإيمان، وهذا التمسك بمبدأ الجهاد، والحرص على القيم الدينية كان العامل الأول فى مد المقاومـــة والـــبطولة بطاقـــة الـــتحمل والاســـتمرار، وتجاوز المحنة الطارئة، والإصرار حتي يتحقق النصر.

وســـنلاحظ أن "أفـــراد" القســـم الأول مـــن الكتاب، القسم التاريخى، فى أغلـــبهم، وقـــبل أن يصـــبح الشعر حرفة، هم شعراء فرسان، تناولهم للبطولة يصـــدر عن خبرة ذاتية، ممارسة، أما المواقف فهم صناعها، ولهذا تتسع عندهم

معـــاني المقاومة وتتنوع، بهذا اختلف عنترة، عن مالك بن الريب، عن شعراء الجهـــاد فى عصـــر النـــبوة والراشـــدين، عن قطرى بن الفجاءة وأشباهه من الخـــوارج، فـــإذا بلغـــنا العصر الحديث، لم نجد بين أيدينا غير محمود سامي الـــبارودى، رب السيف والقلب، أو شوقي وحافظ، وشعراء الموضوع الأساسي (البوســـنة والهرسك) فيضافون إلى أبي تمام وأمثاله من محترفي الشعر، وليس هـــذا طعـــنا فى المهـــارة والصدق الفنى، ولكنه كشف عن العلاقة بالموضوع، ونـــوع الدافع إلى المشاركة. وهذا الامتداد التاريخي يوجّه الاهتمام إلى "القيمة" النفســـية وهـــي الـــبطولة وتحقيق الذات، أكثر مما يهتم بالأهداف الاجتماعية، فعنـــترة كـــان يبحث عن خلاصه الخاص، أما أبو فراس فكان يتصدي لأعداء ديـــنة وأمـــته، فالفـــرق شاسع فى التطلع، ولكن المنبع واحد، وهو الرغبة فى تحقيـــق الذات، وممارسة الفعل، وهذا ما يجمع بين شاعر مثل حسان بن ثابت ــ شـــاعر الرسول ــ وهو يستنهض الهمم للتجمع نحو الرمز (الرسول صلي الله عـــليه وســـلم) وشـــاعر مثل قطري بن الفجاءة (الخارجى) يعمل على هدم الرمـــز (الخلافة والخليفة)، فالمعني المشترك بين القطبين المتباعدين: الإعلان عن حقيقة جديدة، يري فيها الخلاص، ويقرأ فيها المستقبل.

ولابـــد أن تكـــون لنا وقفة عند الجهد النقدي التحليلي الماثل فى تعقيبات عـــلى هـــذه القصائد الكثيرة التي سجلها الشاعر حسن فتح الباب، ونذكر صفته لأنـــنا نـــتوقع أن تكـــون اكتشافات الشاعر الناقد مختلفة عن قيود المنهج التي يلـــتزمها، أو تقف عندها خبرة الناقد الدارس، وقديما قال المتنبي إن الناقد بزاز (تاجـــر أقمشة) والشاعر حائك (ترزي أو خياط): خبرة الأول إجمالية، وخبرة الآخر إجمال وتفصيل، وقدرة على الغوص أيضاً، وقد وجد هذا القول من يرد عـــليه ويرفضه، وليس هذا موضوعنا على أي حال، ولكننا سنضع فى الاعتبار أن صـــاحب هـــذا البحث، شاعر، قبل أن يكون باحثا أو ناقداً، وقد قدم خبرته ومقدرتـــه التحليـــلية معـــتمداً عـــلى محفوظه (وسنقدم الدليل على هذا) بالنسبة للـــتراث، فكانت له إضافات جيدة، وإن لم يقدم دراسة شاملة لنص كامل. هكذا

فعــل مع قصيدة حسان بن ثابت، وأخري لمالك بن الريب، وثالثة لأبي الحسن الأنبارى، ورابعة لأبي تمام قالها فى رثاء محمد بن حميد الطوسى.

أمــا الفصل الثاني بمباحثه العشرة، الذي خصص للشعراء العرب الذين وجهــوا إبداعهم لمناصرة البوسنة والهرسك فى محنتها، فقد اختص كل مبحث بشاعر، سواء كان ما جادت به موهبته قصيدة واحدة، أو أكثر، وهذا يعني أننا أمــام عشرة شعراء صنعوا مادة هذا القسم وهم: الدكتور حسن الأمرانى، وعبد الله شرف والدكتور أنس داود، وإبراهيم عيسى، وأحمد سويلم، وخالد الحليبى، وشــهاب غــانم، ومحمــد عبد القادر الفقي، ويوسف القرضاوى. وبعد هؤلاء التسعة يعقد فصلاً أخيراً بعنوان : منظومات من وحي مأساة البوسنة والهرسك ومنـــستها، والوصف بالنظم دون الوصف بالشعر، وهذا يعطي مؤشراً إلى أن الــباحث لم يتمسك بالمستوي الفني للقصائد فى هذا القسم الأساسى من دراسته، بقــدر ما كان حريصاً علي تجميع النصوص التي تتصل بالموضوع، ربما من منطــلق الحـــرص على هذه المنظومات من الاندثار، التي يري أنها وإن كانت فى مســتوي فــني متواضــع فإنها تدل على صدق الشعور والرغبة فى حفز الآخــرين، وبهذا تستحق أن يشير إليها. ولكن الجهد النقدي التحليلي استحوذت عــليه القصــائد التي حققت المستوي المتميز، وبخاصة تلك التي صدر بها هذا القســم، ونالت الاهتمام الأكبر كما وكيفا (٦٥ صفحة) وهي "مشاهد درامية من وحـــي المأســاة" للشاعر المغربي حسن الأمراني (من مدينة وجدة على التخوم المغــربية الجزائــرية) ويصــف عمله بأنه مجموعة من القصائد الدرامية ذات الــنمط المسرحى، بعنوان: جسر على نهر درينا ــ ملحمة الإسلام فى البوسنة" ويفتتحها بنداء يوجهه أطفال سراييفو :

نحن أطفال سراييفو الشهيدة

إن حرمنا من حنان الأمهات

في الليالي الكالحات

فلأنا مسلمون

لقــد كشــف الشاعر عن زاوية الرؤية التي يتناول منها الحدث الدامى، فهــي ــ فى رؤيــته ــ حــرب دينية؛ لأن أهل البوسنة والهرسك من الناحية العــرقية لا يختلفون عن غيرهم من أهل منطقة "البلقان"، إن الفرق الوحيد أنهم مســلمون، ولهذا يطاردون، ويقتلون بلا رحمة، تحت شعار التطهير العرقى!! إن الشــاعر الأمــراني يكشف عن وعي تاريخي وفني فى تناوله لموضوعه، واخــتيار العنوان هو نوع من التناص مع عمل روائي مشهور، عنوانه "جسر عــلى نهــر درينا" كتبه أيفواندريتش سنة ١٩٤٥، وهو كاتب بوسنوى، وكانت البوســنة أحــد أقــاليم يوغوســلافيا، أمــا نهر درينا فهو الفاصل بين البوسنة والصــرب، وهــذا الجســر أقامه الأتراك العثمانيون فى القرن السادس عشر، ودافــع عــنه أبطــال التحرير ضد النازية فى الحرب الثانية، ولكنه الآن معبر لعــدوان الصــرب على ما بقي من أرض الإسلام فى البلقان!! لقد جاءت هذه المــلحمة الشــعرية فى عــدد مــن القصائد هى، بعد المقدمة التي تتناص مع الــرواية: البيان ــ الصلب ــ أشباح غرناطة ــ الاغتصاب ــ وشهد شاهد من أهــلها ــ الرؤيا ــ الخرافة والحقيقة ــ بديع يتلو أشعاره ــ وا إسلاماه ــ ويل للخــلي مــن الشجي ــ أطفال سراييفو يتحدون الحصار. وهذه القصائد متصلة منفصــلة، بحيــث تتــناول حدثا واحداً فى مشاهد كاشفة عن أوجه المحنة، إن المعتدي الصربي يصف مسلمي البوسنة بأنهم أتراك، ليوحي بأنهم دخلاء على المكان، وهنا يتساءل ويعترض فتي البوسنة.

أغريب أنا فى أرضي ؟
هيهات .. أبي روي ثراها
كل شبر فوقها يشهد أني من بناها
ورعاهــــــــا
وسقاهــــــــا
وأنا الذي جعلت من حلل الهدي أقطارها
ورفعت ألوية السلام بها وشدت منارها
وأبي الذي من أجلها أعطي دمه
وضحي لتبقي مسلمة

ويلفت الشاعر الباحث انتباه القارئ إلى أن الشاعر الأمراني قد نوع من موسـيقي هـذا المقطع، فانتقل من وزن الرمل إلى وزن الكامل، ويتطوع فتح الـباب بـتقديم دفاعه إذ كان "مستهدفا نفي الرتابة النغمية وما قد تؤدي إليه من إمـلال القـارئ" ثم يشير إلى تناص هذا المقطع مع ما سبق إليه الشاعر كمال عـبد الحـليم أثناء ما عرف بالعدوان الثلاثي على مدينة بورسعيد سنة ١٩٥٦ حين قال:

وأبي كان هنا

وأبي قال لنا

مزقوا أعداءنا

وهـذا احـتمال على أي حال، لأن المعني قريب، ونضيف إلى هذا ــ ونختـلف مع الدكتور الباحث ــ أن الخلط بين البحور قد أخذ به بعض شعراء جماعـة أبولو، لتحقيق الهدف الذي أشار إليه، ولكن الأمر يختلف ــ أو يجب أن يختـلف ــ مـع شعر التفعيلة، لأن الحرية المباحة فى عدد تفعيلات السطر الشعري ينفي عنه الرتابة، ويحفظ تواتر الإيقاع وسلامته فى نفس الوقت.

إن عـناوين القصائد وحدها تعطي أفقا للتوقع يصلح لاكتشاف التشظى، والتجمع، فى مواقف محددة، فحين يكتب الأمراني فى إحدي قصائده:

يغفو الولاة على سرير الطيبات

كل يجالس عجله الذهبى

يسأله صكوك المغفرة

حينا، ويغفو كالصنم

ما بينهم يوم الكريهة خالد أو معتصم

فإنـه "يهجـو" حالـة التواكل والتهرب العربي والإسلامي من مواجهة حقيقيـة تدافـع عن الانتماء المشترك مع مجاهدي البوسنة والهرسك، وهذا ما

يدل عليه عنوان قصيدة عبد الله شرف (وعلي سرايبفو السلام) وما يؤكده بغضب عنوان قصيدة أنس داود (من سمانا بشرا) وما يرمز له عنوان قصيدة ــ رشاد يوسف، (مذبحة المآذن).. وهكذا. وقد اقترب هذا الغضب بالأمل ــ لدي شعراء آخرين ــ أن تنهض الأمة للمساندة والكفاح، وأن ترعي الأمل فى أطفال الجيل الآتي من أبناء المجاهدين.

الجوانب الإيجابية فى هذه الدراسة تبدأ من أن صاحبها شاعر يحسن اختيار النموذج، وضع يده على سر الجمال فيه، وهنا نشير إلى الصفحات: ٤٣، ٦٤، ٧٦، ٨٥، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٦، ١٨٠، ٢٣٥، لنعاين كيف حلل مقاطع من قصائد حسان، ومالك، وأبي تمام، والأمراني، وداود، وغيرهم وكيف وجهت خبرة الباحث مقارناته، وإشاراته إلى التناص، والتأثر المباشر، والقدرة على التأويل كذلك، وفي هذا الجانب قدم مقترحاً طريفا حيث قرأ كتاب "نهج البلاغة" (ص٦١) المنسوب إلى على بن أبي طالب كرم الله وجهه، كنص مقاوم، وأغري باستكمال المحاولة التي بدأها، أما الجانب الذي كان يستحق قدراً من التثبت فإن سببه الأساسي هو اعتماد الشاعر الدكتور حسن فتح الباب على الذاكرة ــ والذاكرة تخون أحياناً ــ وهذا واضح فى إهماله لتوثيق النصوص وعدم ذكر مصادرها، وقد ترتب على هذا بعض الأخطاء، وقد ذكر فى نهاية الكتاب ثبتا بالمراجع، أو بأهمها، ولكن تنوّع المادة كان يحتاج إلى أضعافها، وقد أشار (ص٦٥) إلى خزانة الأدب دون أن يضع هذه الموسوعة في مراجعه، ومن هذه الأخطاء التي فاتت المؤلف، أن يتوقف عند قصيدة أبي الحسن الأنبارى، فيخطيء فى مناسبتها، وفي عصرها تبعاً لذلك، وهي القصيدة التي مطلعها:

علوّ فى الحياة وفي الممات   لحق أنت إحدي المعجزات

فقد ذكر الباحث أنها قيلت فى ثائر من أحفاد الحسين أبي الشهداء، كان قد خرج على السلطة الأموية، فقتله رجالها ــ وصلبوه (ص٧٣) وهذا مما لا أساس له، فهذه القصيدة المشهورة قالها ابن الأنباري (كما ذكر الدكتور فتح الباب) ــ وهو ــ كما يقول الزركلي ــ ومعروف قبله لكل من درس العصر

العباسي ــ من شعراء القرن الرابع (توفي بعد ٣٩٠ هــ) فأين هذا من العصر الأمــوى، وقالهــا الشــاعر الكــاتب فى رثــاء الوزير ابن بَقيَّة، أما الإعجاب المنصــوص عــليه فكــان مــن "عضد الدولة البويهى، إعجاب بالوفاء وليس بالشــعر، وقد تأخر الإعجاب بالشعر ليبديه الصفدي وابن خلكان .. إلخ، إذ قال أولهمــا : لــم يســمع فى مصــلوب أحسن منها!! وفي مكان آخر يشير البيت المشهور:

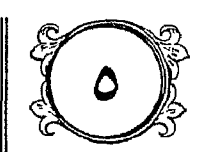
أمرتهــم أمري بمنعرج اللــوى فلم يستبينوا النصح إلا ضحي الغد

فينســبه إلى الــنابغة (ص١٥٥) وهو لجاهلي آخر أقرب منه إلى عصر الإســلام، الشــاعر دريد بن الصمة، وقصيدته مشهورة فى رثاء أخيه عبد الله، وفيها البيت الذي ينافس فى شهرته وسيرورته:

وهل أنا إلا من غزية إن غــوت غويــت، وإن ترشــد غزية أرشد

وكذلــك يشــير إلى مسرحية (وا إسلاماه) للكاتب الإسلامي الكبير على أحمــد باكــثير، (ص١٨٨) والكــتاب المذكور رواية، وليس مسرحية، والفرق كبير.

غيــر أن البحث المترامى، الممتع، الذي يعتمد على ذوق مثقف، وخبرة واسعة بالشعر الجميل فى كل العصور، والاهتمام بخلق الفرسان، وتجلي العقيدة فى الفن، ويختار من أحداث عصرنا هنا أهم قضية تختبر الولاء والوفاء.. وهي قضية البوسنة (وقد ظهرت كوسوفو على أعقابها) يحقق للقارئ معرفة ومتعة، ويحرك من وجدانه وفكره، ما يستحق الباحث عليه التقدير والعرفان.



"المدينة في الشعر العربي المعاصر"

للدكتور مختار أبو غالي

الشعر العربي ولد وتأصلت شخصيته الفنية في مهاد البداوة، هذا ما نستخلصه من أول محاولة تأريخ وتأطير قام بها ناقد مبكر من نقاد القرن الثالث الهجري هو محمد ابن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣٢هـ) مؤلف: "طبقات فحول الشعراء"؛ إذ قصر طبقاته العشر الجاهلية، ثم طبقاته العشر الإسلامية على شعراء البادية، ثم رأي أن يعقد قسماً خاصاً (خارج التقسيم الأساسي) لشعراء القرى، أي المدن، أو أهل المدر في مقابل أهل الوبر، أي الخيام. وتقوم الشواهد على حجية اللغة البدوية، والحفاوة بالأمية البدوية، والشفاهية البدوية. وقد تأصلت قيم جمالية فنية هي نتيجة حتمية لهذه الرابطة التاريخية المستمرة إلى العصر الحديث، ما بين الشعر والبداوة. فإذا وقف باحث عند ظاهرة "المدينة في الشعر العربي المعاصر" فإنه يكون قد رصد "مفصلا" من مفاصل حركة الشعر العربي في مرحلة من أهم مراحل تطوره، وأعني النصف الثاني من هذا القرن الذي نعيش سنواته الأخيرة. وهذا الوصف بالأهمية ليس مجازفة أو تطوعاً، وإنما تحليل لطبيعة المرحلة التي شهدت ــ بوسائل موضوعية وفنية مختلفة ــ أكبر ثورة على تقاليد الشعر العربي، تلك التقاليد التي رسخت قروناً طويلة، حتي بليت بالإهمال والسطحية، ثم استعاد البارودي قدرا منها، واحتفظ شوقي بما رآه في استطاعة موهبته. ولا تتسع هذه الأسطر لتعقب محاولة التجديد ما بين أبولو والديوان والمهجر، حتي نصل إلى شعراء الخمسينيات الذين لا يزال بعضهم يرسل ألحانه إلى اليوم، وقد تزعم

هؤلاء خيوط حركة تجديد شاملة تقريباً، تتناول قالب القصيدة، كما تتغلغل فى بنائها. وتستحدث موضوعات، أو "موتيفات" ليس للقصيدة المأثورة بها عهد. وهكذا كان الالتفات إلى "المدينة" إحدى علامات التجديد الموضوعي الذي يكشف عن أنواع أخري من أسرار صناعة القصيدة الحديثة.

إن هذا ما فعله الدكتور مختار على أبو غالى، فى دراسته الشائقة المتوسعة (٣٦٨ صفحة) التي نشرت ضمن إصدارات "عالم المعرفة"، تحت عنوان : "المدينة فى الشعر العربي المعاصر". فأضيف بها كتاب مهم فى مجال النقد التطبيقى، وهذه الأهمية كما تأتي من طبيعة الموضوع؛ وهو موضوع جديد بكل المقاييس، وإن أخذ حيزاً فى عدد من الدراسات الجادة السابقة عليه، مثل دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور إحسان عباس، وقد أشار إليهما الدكتور غالي مرات، وناقشهما وأحكامهما النقدية مناقشة جادة تقوم على دقة التحليل والخبرة بالأساليب. وإلي جانب جدة الموضوع يتميز الطرح العام بتقسيم الظاهرة إلي موضوعات فى فصول متعاقبة، وهذا ما سنتوقف عنده بعد قليل. ويضاف إلى الأمرين السابقين أن مؤلف الكتاب "الدكتور مختار أبو غالى) شاعر يعرفه رواد ندوات الشعر، وله ديوان شعر كذلك، وهذا يوفر له قدراً من الخبرة القائمة على الممارسة التي تعين الدارس والناقد على أن يكتشف من أسرار فن الشعر ما يلتبس على ما تقف معرفته عند المظاهر والسمات البارزة. وسنري أن هذه الصفات قد انعكست بطريقة إيجابية فى تحليله المتميز لعدد من القصائد. وهناك أمر رابع نذكره يميز هذا الكتاب، فقد استمد محتواه من عدد من قصائد أهم الشعراء المعاصرين، وهم ــ على سبيل الحصر : بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتى، وسعدي يوسف، ومحمد الفيتورى، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، ونزار قبانى، وعفيفي مطر، ومحمد إبراهيم أبو سنّة، وعبد العزيز المقالح، وصلاح أحمد إبراهيم، ونازك الملائكة، هؤلاء هم الشعراء الذين صنعوا تيار المدينة، أو ظاهرة المدينة فى تقلباتها ورموزها وأشكال طرحها فى شعرنا الحديث. وسنري من خلال هذا العرض النقدي التحليلي للمحتوي أن قصائد

هؤلاء الشعراء، في موضوع المدينة من أهم ما أبدعوا من شعر، ومن المؤثرات القوية في تشكيل قسمات فنهم، وهذه إضافة أخري — أو أخيرة — تدل على أهمية هذا الكتاب.

تنقسم مادة الكتاب إلى تمهيد، وخمسة فصول متتابعة (ويبدو أن تعديلا أدخل على هذا التقسيم لم تتم مراعاته في سياق الكتابة، إذ استعملت عبارة: الباب الأول، بدلاً من الفصل الأول مرتين: ص٧٥، ٧٩) وقبل أن نتعرف فصول الكتاب ننظر في العنوان، الذي يبدأ بكلمة "المدينة" وهي كلمة لا تنتمي إلى الشعر أو دراسته أو نقده. المدينة مكان، يدخل في الجغرافيا أو العمران، وأرجح أن هذا الكتاب، لو كان موضوعه "الاقتصاد" لما رضي الاقتصاديون بعنوان يقول: المدينة في الاقتصاد، فالذي يوافقهم هو : اقتصاد المدينة. والخلاف بين الصياغتين ليس لفظياً، إنه في ترتيب الألفاظ، وهذا الترتيب يحدد المدخل إلى الموضوع، وهذا المدخل هو الذي يحكم زاوية الرؤية، أي طريقة النظر إلى الأمور أو الأشياء. والمؤلف نفسه يعرف أن نظرية النظم — التي قال بها عبد القاهر الجرجاني — وكذلك المنهج الأسلوبي في نقد النصّ، كلاهما يصب اهتمامه على مفردات تركيب الجملة وموقع الكلمة في السياق. ولا أستطيع تماماً أن أقرر أن هذه الصياغة للعنوان لم تترك أثراً في المحتوي العام للكتاب، فربما كانت فيه زيادات لا يحتاج إليها، وربما كان حديث الشعراء عن "القرية" وحنينهم إليها غير مطلوب بالمرة، إلا حين تتداخل القرية في علاقة مع المدينة. أما ذكر القرية بذاتها، فإنه ليس من المحتم أن يكون علامة رفض للمدينة، وهذا الجانب الذي يدخل تحت الاستطراد شغل صفحات ليست قليلة في الربع الأول من الكتاب بصفة خاصة، ربما إلى صفحة ٧٤، والحديث في مجمله عن القرية، والقصائد أيضا، فهل امتداح الأب يعني إدانة العم؟! ليس كل تمجيد للقرية هو إدانة للمدينة، وحتي لو كانت الدلالة هنا سيكولوجية فإنها لا تتحول مباشرة إلى دلالة فنية تستحق البحث والتعليل. والمؤلف نفسه يشعر بقلق العنوان، ولكن بعد عديد من الصفحات؛ إذ يقول: "بحيث أصبحت القرية — ومن الوجه الآخر المدينة — مرضا مزمنا" (ص٦٥). إننا لا نُعني بالوجه

الآخــر، فالدراســة تقصد إلى شعر المدينة وشعرائها، ولو أن العنوان أخذ هذا الشكل المقترح لما تسللت إليه تلك الصفحات المملوءة بذكر القرية، وهي خارج الموضوع ما لم تكن انبعاثاً مباشراً عن المدينة.

إن عــناوين الفصــول ســتدل على تحرك الطرح الفني لظاهرة الشعر والمدينة، وهي تتدرج على النحو الآتي :

تمهيد : المدينة موضوعاً

الفصل الأول : ثنائية القرية / المدينة

الفصل الثاني : الوعي المحدث.

الفصل الثالث : المدينة : بعد اجتماعى.

الفصل الرابع : المدينة : بعد سياسى.

الفصل الخامس : الأنماط الرمزية للمدينة

أولاً : مدينة المستقبل "يوتوبيا"

ثانياً : مدينة الحلم

ثالثاً : المدينة الأسطورية

هــذه هي العناوين، وهي قادرة على أن تدل على الموضوع، ذلك لأنها تفــرق بيــن قصيدة وقصيدة اعتماداً على فكرة القصيدة، أو المعني المستخرج مــنها، وبذلك تغلّب المنظور الاجتماعي على وجهة التحليل الفنى، ففي أعقاب كــل قصــيدة يــتولي المؤلــف توضيح الفكرة متدرجا مع الأبيات، ليوضح أن الشــاعر أراد كذا، وكذا، وقد أخطأ أو تجاوز فى كذا، وكان الصواب أن يقول ... الــخ، والمهــم أن الكاتب اعتبر "المدينة" مكاناً، وهو يدرك أن النقد الحداثي كــثير الاهــتمام بالمكــان، وبفضاء العمل الفنى. ولعل هذا جعل الدكتور غالي يردد عبارة "عبقرية المكان" ـــ ذلك التعبير الذي صنعه المرحوم الدكتور جمال حمــدان عــنواناً فــرعيا لكتابه الشهير "شخصية مصر"، إذ قال : "دراسة فى

عــبقرية المكـــان". ولكن الأماكن التي وصفها مؤلفنا بهذا الوصف لم تكن دائماً عــبقرية. أو لـــم يكن الوصف عبقريّا، والذي يجري مع المنطق، أقصد منطق المؤلف فى العناية بالمكان، أن يخضع تقسيمه للمادة لطبيعة الموضوع المكانى، كمـــا فعـــل فى الفصل الأول: ثنائية القرية / المدينة، ويقابل هذا ثنائية: المدينة والواقـــع / المديـــنة الحـــلم ـــ وثنائية المدينة الواقع / والمدينة اليوتوبيا. وهذا التقســـيم المقـــترح كـــان ســـيخلص الدراســـة مـــن بعض الصفحات والأمثلة الاســـتطرادية، ولا سيما أن شعراء الدراسة هم بأنفسهم يتكررون فى كل فصل (إلا فى حـــالات قليـــلة جـــداً) مع اختلاف القصائد بالطبع، فالذي أعنيه أن كل شـــعرائنا موضـــوع الدراســـة قـــد توسع نشاطهم الشعري حتي شمل كل هذه الأقســـام، ممـــا يـــؤدي إلى عـــدم الإخلال بالشمول، مع إضفاء عنصر المكان وإعلانه فى تقسيمنا المقترح.

ومهمـــا يكن من شأن تقسيم المادة، فإن خبرة المؤلف بالشعر، وممارسته لـــه قد أنتجت تصورات دقيقة، ووضوحاً جميلاً فى مواقع مختلفة من دراسته؛ مثل العبارة التي يبدؤها بالشاعر سعدي يوسف، وقصيدته اليوتوبية الرومانسية: "المدينة التي أردت أن أسير إليها" يقول :

"ورومانســـية سعدي يوسف لا تنظر إلى على محمود طه وزورقه الحالم بقـــدر مـــا تنظر إلى ترسبات على محمود طه فى رواد الشعر الحديث، أي أنه ينظر إلى نازك الملائكة، والسياب، والبياتى، ويستخلص أجمل ما عندهم" (ص ٢٣٧). إن صـــياغة مـــثل هذا التسلسل ليس فى استطاعة كل دارس مهما توفر عـــلى قراءة الشعر، لأنه يحتاج إلى وعي بحركة فن الشعر، وتحولاته الموقعية والفـــنية مـــا بيـــن جيل وآخر. وهذا الذي أشرت إليه أعتبره أهم إنجاز قدمته دراســـة الدكـــتور غـــالي لـــدارس الشعر الحديث وقارئه معا، وهو متكرر فى فصول الكتاب، كأن يذكر فى مجال البحث عن المدينة الفاضلة أن عبد الوهاب الـــبياتي بصـــفة خاصة اتخذ من المدينة الاشتراكية نموذجاً للمدينة الفاضلة من منظوره العقائدى، (ص١٩٣)، ثم تمضي صفحات ليست قليلة، ليؤكد من جديد أن ســـعدي يوســـف مضي فى السبيل نفسها، متخذا من المدن الاشتراكية مدنا

فاضـلة (ص٢٧٥)، وكذلك أشار من قبل إلى أن الشاعر المنحاز إلى القرية فى بدايـة علاقـته بالمدينة تحول موقفه إلى معاضدة المدينة بفعل الطابع السياسي الـذي بدأ يغطي على ألوان قصائده بعد أن كانت الرومانسية ذات اللون الواحد هـي التي تمنح قصائدها لونها المميز. إن أحمد عبد المعطي حجازي (ص٨٨) هـو النموذج الواضح لهذا، ولكنه ليس الوحيد. والاستثناء هو نزار قباني الذي ولـد فى دمشـق، وتـنقل بين مدن العالم، فلم تلفته القرية، ولم تشغل حيزاً من عواطفـه، وبهذا لم يدخل فى محور: القرية / المدينة، بقدر ما دخل فى محور: المدينة / التاريخ، والمدينة / العالم، ومن قبل : المدينة / المرأة.

إن هـذه الخـبرة الخاصـة التي تميز بها الدكتور مختار أبو غالي هى الإضـافة المهمـة، ولكـنها ليست الإضافة الوحيدة لبحثه الشامل فى الظاهرة، فحيـن يذكر أن شعراء التفعيلة بدأوا رومانسيين (ص١٤) فإنه يسجل نوعاً من اقـتران الظواهـر، وهذا ــ من حيث المنهج ــ أمر جيد، حتي ولو كان الحكم فى ذاته موضع مناقشة، فإذا كان يرصد الاتجاه العام فقد يكون هذا مقبولاً منه، إذ يذكـر، ويتذكر قصائد أحمد عبد المعطي حجازي المبكرة عن بائع الليمون، والطـريق إلى السيدة، وكذلك قصائد صلاح عبد الصبور المبكرة، ومع هذا فإن بدايـات التفعيـلة تبدو لنا أكثر إقناعاً حين ترتبط بالاتجاه نحو الواقع والمألوف وليـس الرومانسـية، ذلـك لأن موسيقي التفعيلة المتمردة على موسيقي القالب الجاهز فى شكل البحر الشعري تناسب تجسيد الواقع ومتابعة إيحاءاته موسيقيا. ومـن الـناحية الموضـوعية فـإن الشاعرة الرائدة نازك الملائكة تذكر دائماً قصـيدتها "الكوليرا" وتعدها، ويعدها معها كثير من الباحثين القصيدة الأولي من شـعر التفعيـلة، والمؤسسة لهذا الشكل الموسيقى. وقصيدة الكوليرا من المؤكد أنها تسبق قصائد حجازي وعبد الصبور والسياب الذي يسبقهما كذلك. لأنها ــ موضـوعياً ــ كانت عن انتشار وباء الكوليرا فى مصر عام ١٩٤٧، ودون أن نلجأ إلى الاستشهاد بأسطر من هذه القصيدة، فإن موضوعها لا يتسع لشيء من الرومانسية.

أمـــا الإنجـــاز الأكثر أهمية الذي قدمته الدراسة فهو فى التحليل المتأني المستوعب لعدد من القصائد الجيدة لكبار شعراء المرحلة، سنذكرها على سبيل الحصـــر. ومـــن المؤسف أن هذا لم يكن منهج التناول فى القصائد التي جعلها بمـــثابة أركان يقيم دراسته عليها، فأكثر تعقيباته هى "نثر" المعني فى القصيدة، أو اعتصـــاره واختصـــاره واعتماد هذا بمثابة شرح أو توضيح. ولا بأس بهذا العمـــل فى الكتب أو الدراسات المبسطة جدا، تلك التي تكتب للقارئ العام على ســـبيل تدريـــبه عـــلى تلقي الشعر. أما الكتاب المعد كرسالة علمية، أو دراسة متخصصـــة يقـــرؤها الشـــعراء والأدباء والنقاد وعشاق الشعر فإن هذا الشرح النـــثري ينفرهم من الشعر، ويثبط إحساسهم تجاهه، كأن يقول تعقيباً على إحدي قصـــائد حجـــازى: "إن القصـــائد التي كانت تمشي بحريق البنزين ــ كما كان حجـــازي يشـــعر بهـــا متأففا ــ هي وسيلة المواصلات التي تمكنه من الحركة المـــرنة فى قضاء مصالحه بيسر كبير، فالنظرة لابد أن تختلف وتتغير لصالح المديـــنة مـــع نضج الشاعر ووعيه بحركة الحياة" (ص٧٨) أما قصيدة السياب "غريب على الخليج" وقوله فيها :

فلتنطفئ، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا ... نقود

يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع، متي أعود إلى العراق؟ متي أعود؟

يا لمعة الأمواج رنّحهن مجداف يرود.

بي الخليج ، ويا كواكبه الكبيرة ... يا نقود

يقول الدكتور أبو غالي معقباً :

"لـــم تكـــن النقود مطلوبة لذاتها عند السياب، ولكنها وسيلة القضاء على غربـــته، فهـــو يريد العودة للوطن، وبينه وبين الوطن حجاب من البحار، وهو يحاول أن يجمع ثمن تذاكر لهذه العودة عبثاً ..." إلخ (ص١٦٢).

ولا نطيـــل فى ذكر هذه التعقيبات التي تجمد المشهد الشعري فى معاني النـــثر، ولا تعطي أهمية للغة الشعر تكشف عن خفايا المشاعر وتوتر اللحظة،

لأنـــنا نفضـــل أن نـــلفت الانتباه إلى ما اعتبرناه أهم إنجاز للدراسة، وهو هذه القصـــائد التي عرض لها بالتحليل، لم يجتزئ منها أسطرا أو أبياتا، وإنما جاء بهـــا كامـــلة. وهـــذا مـــنحه الفرصة أن يهتم بمراحل القصيدة، وأن يتمكن من اكتشـــاف آليـــات تكوينها، وكل ما تتميز به قصائد أخري فى الغرض نفسه، أو للشاعر نفسه.

لقد أطال الباحث الوقوف عند هذه القصائد بذاتها :

١- قصيدة حجازي : سلة الليمون ــ ص٣٤.

٢- قصيدة أمل دنقل : كلمات سبارتاكوس الأخيرة ــ ص٢٠٠.

وقصيدته الأخري : العشاء الأخير ــ ص٢٠٥.

٣- قصيدة أدونيس: أيام الصقر، وقصيدته الأخرى: تحولات الصقر: ص٣٥٢

٤- قصيدة السياب : تموز وأدونيس ــ ص٣٥٢.

هـــذه ســـت قصـــائد لأربعة من أهم الشعراء العرب المعاصرين الذين اهـــتموا بالمديـــنة موضوعاً، واتخذوا منها رمزا أو رموزا، توقف عندها الناقد بـــرؤية وتدقيـــق أضفي الكثير من الجدة على دراسته، لأنه استخدم منهجاً هو مزيج من البنيوية، والأسلوبية، والأسلوبية الإحصائية. وهذا المزج قد لا يوافق عـــليه بعـــض المتشددين، ولكنه كان ــ هذا المنهج نفسه ــ قادراً على الكشف عـــن آليات التشكيل الفني لهذه القصائد، وتعليل الجمال فيها وتفردها بين قصائد الشـــاعر نفســـه. إن الباحث فى تحليله لهذه القصائد يهتم بالعلاقة الرمزية بين الشاعر وموضوع القصيدة، فأحمد عبد المعطي حجازي هو نفسه بائع الليمون، الذي يحمل بضاعة كاسدة، غادر بها القرية وهي ناضرة معطرة، وعرضها فى شـــوارع المدينة بأبخس ثمن، ولكنه ــ مع هذا ــ لم يجد من يشتري، ولكن هذه الصـــلة الرمـــزية النفسية ليست هي التي توجه هذه القصائد المتميزة، فبعضها يعـــتمد عـــلى توظيف الأسطورة، أو المأثور الديني، أو التاريخي، وهنا يظهر مصـــطلح "المعـــادل الموضـــوعى" الذي نادي به "إيليوت" فى نقده، وطبقه فى شـــعره، تأكيداً لطابع الموضوعية فى الشعر، وتحريرا للقصيدة من إلحاح الذات وواحديـــة الصـــوت فى القصـــيدة الحديثة. إن تقسيم هذه القصائد إلى قطع أو

مقـــاطع، ثم إعادة تجميعها فى منظور كلى، قد أدي إلى اكتشاف آليات التكوين، وليـــس سيرورة المعنى. وهذه الآليات هي أدوات فنية، ألفاظ وصور وإيقاعات وعواطـــف وأفكـــار، هي فى النهاية التي تتجمع فى "بؤرة" هي مركز القصيدة وصانعة "الرؤية".

إن النقد الحداثي الذي يفضل قراءة النصّ فى شكله الكامل، يوجه موهبة النقد إلى اكتشاف البُني الصغري التي يتكون منها، وكيف تحكمها آليات معينة، لتصـــنيع البـــنية الكبري فى هذا النصّ. وقد حدث شيء من هذا فيما عرض له الدكـــتور أبـــو غالي حين انتخب هذه المجموعة المتميزة من النصوص وسلط عـــليها أدواتـــه الـــنقدية، ولكنه لم يُحسن استخدام البديل "الأسلوبى"، حين كان يجـــتزئ قطعا أو أبياتا من نصوص مختلفة، فربما كان من الأفضل ــ نقديًا ــ أن يعـــني برصـــد الظواهـــر الأسلوبية عند شاعر بعينه، وفي حدود موضوع "المديـــنة" كـــبؤرة مؤثـــرة تســـتدعي ألفاظا وعبارات وصوراً لابد أنها تلازم الموضوع، وترسم أفق الاحتمالات الممكنة لدي الشاعر ولدي المتلقي كذلك.

هـــناك تعـــبيرات، ومصـــطلحات تحتاج إلى إعادة نظر، ونري أنها لا تناســـب دراســـة أكاديميـــة خضعت للتدقيق والمناقشة العلمية، مثلاً، يقول عن الســـياب وحنيـــنه إلى قريـــته "شبقه الدائم لجيكور" (ص٦٨)، وهذه كلمة غير مناســـبة وغيـــر علمية كذلك. ويصف بعض الألفاظ بأنها أرستقراطية (ص٥٦) ولـــو وصـــفها بالجزالة أو الندرة أو أنها مما يستخدمه أصحاب الثقافة الرفيعة لكـــان أقرب إلى لغة النقد، وكذلك يشير إلى موسيقي الحروف (ص٧١) وليس لـــلحروف موســـيقى، وإنمـــا هي موسيقي الأصوات، فالحروف رسوم رمزية للأصـــوات كمـــا لابـــد أنه يعرف. ومع أننا لا نتردد فى إظهار الإعجاب بلغة الـــبحث عامة، فقد أفلتت من الباحث بعض العبارات العامية، أو المبتذلة، بدافع الحماسة غير المطلوبة فى البحث العلمى، مثلما نجد فى هذه العبارات :

كل ذلك اشرف ألف مرة : ص ٦٠.

مدينة وفقط : ص١٠٨.

البغاء ألعن : ص١٢١.

ولا أريد أن أعلق على شغفه بعبارة الدكتور جمال حمدان "عبقرية المكان" التي رددها البحث مرات ومرات دون أن تكون ذات دلالة محددة ومطلوبة. وبهذه الحماسة نفسها كان يصدر أحكاماً أخلاقية غير مطلوبة، وتوجيهات وعظية لا يطالب بها النقد، وهذا فى الصفحات ١٢١، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٩، ٢٩٢ وغيرها، وكذلك النبرة الوعظية الخطابية: ص ٧٦، ٨٨. وقد لا يستريح النقد العلمي إلى إهمال بعض المراجع، على الرغم من إشارته إلى الناقد فإنه لا يحدد مصدر الأخذ (ص٢٤، ٢٧ فيما يتصل بعز الدين اسماعيل وعبد القادر القط)، وكذلك لا يوافق النقد على أن نستمد أفكاراً فى صميم نظرية الشعر من أديب مبدع (ليس ناقداً) عرف بالكتابة القصصية، وذلك فى إشارته إلى الروائي الفرنسي فلوبير (ص ١٣١) مؤلف "مدام بوفارى" الشهيرة. وكثيرا ما كان الدكتور أبو غالي يفترض أن الشاعر صاحب القصيدة هو نفسه بطل كل قصائده، وهذا — على أشده فى الوضوح — حين ناقش قصائد من شعر أمل دنقل، فهو يتكلم دائماً عن "الشاعر الفقيد" بصيغة "كان"، وهذا مما يؤثر على موضوعية النقد وحياد التصور.



الشاعرة ... ناقدة

نجمة إدريس وشمسها المجنحة ...

هذا الكتاب بعنوان "الأجنحة والشمس" هو أحدث مؤلفات الزميلة الدكتورة نجمة إدريس، التي عرفناها من قبل شاعرة مبدعة، كما تعرفها قاعات الدرس بكلية الآداب محاضرة شديدة الحضور والدقة والمثابرة فى تدريس الأدب والنقد. وهذا الكتاب هو الأحدث أيضاً فى سلسلة كتاب الرابطة، الذي تصدره رابطة الأدباء بالكويت، وهي سلسلة ــ رغم قصر الامتداد ــ متينة نافعة، تستحق التحية والتقدير.

وقد اختارت الدكتورة لكتابها عنوانا فرعياً شارحاً هو: "دراسة تحليلية فى القصة ــ مع مختارات قصصية" وهذا العنوان الفرعي قد أجمل المحتوى، وبذلك نعرف أن الكتاب من قسمين: أولهما هو هذه الدراسة التحليلية لعدد ليس بالقليل من القصص القصيرة الكويتية، التي يجمع بينها وحدة الموضوع، حسب المحاور أو الفصول، وقد جاء فى أربعة فصول عن جدلية الماضي والحاضر ــ والأنثي والمجتمع ــ وظاهرة الاغتراب والغربة، ومحنة الغزو والاحتلال وآثارها. أما قسم المختارات القصصية، وهو يشغل أكثر من نصف حجم الكتاب الضخم (مجموع صفحاته ٥٣٥ صفحة) فقد اشتمل على أربع وعشرين قصة قصيرة لسبعة عشر كاتبا من كتابها فى الكويت، وهذا القسم الوثائقي التسجيلي قد يبدو عند النظرة المتعجلة عبئاً على الدراسة النقدية، ولكنني أري غير ذلك، وبصفة

خاصـــة لأن هـــذه القصص المختارة، أو أكثرها، سبقت الإشارة إليه فى القسم التحليـــلى، ولا شك أن ضرورات الدراسة الفنية كما تستدعي أحياناً بسط القول والتوســـع فى الشرح بالنسبة لبعض النصوص، فإنها تستدعي فى أحيان أخري الاكـــتفاء بالإشارة أو اللمحة الدالة التي قد تكون سطراً واحداً، أو جملة واحدة، ومـــن حق القارئ أن يقدر هذه الإشارة قدرها، وأن تتوق نفسه إلى قراءة النص فى صـــورته الكاملة، ولا شك كذلك فى أن متابعة القارئ لإبداعات سبعة عشر قاصا يلقي عليه مشقة لا يسهل التغلب عليها، ومع هذا فإني أقرر بروح المنهج العلمي وحيادية البحث وموضوعيته أن هذه الإضافة غير مطلوبة، بل قد تعتبر ثقـــلاً مضـــافاً وامـــتداداً مفسدا، لأنه من المفترض أن الدراسة التحليلية تطرح القضـــايا: تعرضها وتناقشها وتصل إلى نتائجها المرضية بإشباع مقنع لا يبحث عن غذائه فى مكان آخر، ولا يستمد أسانيده من كتاب آخر، ولكن ــ على قول الفقهاء ــ الضرورات تبيح المحظورات، والضرورة هنا أن القصة فى الكويت فـــن لا يزال حديثاً، يجاهد لإثبات وجوده فى مواجهة موروث متجذر فى البيئة الـــثقافية، وهـــو الشعر، ويجاهد مرة أخري لإثبات وجوده خارج حدود الخليج والجزيـــرة، فلعل الدكتورة الباحثة فكرت فى كل هذا، ومن حقها أن تفكر فيه، كمـــا أنه مـــن حقهـــا أن تجـــتهد فى اكتشاف مسالك تجعل الطريق إلى القصة القصـــيرة فى الكويـــت ســـالكة مستضـــيئة آمنة، وهذا لا يتحقق إلا بأن تكون نصـــوص القصـــص موازيـــة للدراسات التى تقوم على تلك القصص، بل من الواجـــب أن تكـــون القصـــص أسبق وجودا وأوسع انتشاراً حتي يتمكن المهتم بالدراسة الفنية أن يستوعب مرامي الكلام وأسس التحليل، وحتي لا يكون الناقد شاهداً فى قضية لا يعرف أحد عنها إلا ما يحكيه هو. وفضلاً عن هذه الرابطة بيـــن القسم التحليلي وقسم المختارات، فإن اختيار الدكتورة نجمة إدريس يصدر عـــن بصـــيرة وذوق ودرايـــة، ولا شك أن الاختيار من هذا العدد الكبير ليس بالأمر السهل، ولابد أنها راعت شروطاً دقيقة حتي تم لها هذا التوفيق، وجاءت هـــذه المجموعـــة المختارة ممثلة لأدق خصائص الفن القصصي عند كتابها، ثم إنهـــا فى جملتها تعطي صورة مستوعبة وصادقة لواقع فن القصة القصيرة فى الكويـــت، بكـــل مستويات الأداء، واتجاهات الأفكار، وفنون التشكيل، فليس من

المبالغة أن أقول إن هذا القسم التوثيقي أو التسجيلي الذي تأسس على المختارات القصصية وحدها، أي دون دراسة فنية أو تمهيد من أي نوع هذا القسم يقدم "المادة الخام" الجاهزة المنتقاة بعناية فائقة لدراسة أخري تمثل واقع القصة القصيرة فى الكويت بدرجة عالية من الصدق.

وقد استمعت إلى بعض تعقيبات من أصحاب هذه القصص، أو من بعضهم على وجه التحديد، فلم يكن راضياً على تسجيل قصته عارية من الدراسة الكاشفة لوجه الجمال الفني فيها، وهذا اجتهاد خاص، أو تصور خاص، ولكن أحدا من هؤلاء جميعاً لم يقل إن القصة التي اختارتها الدكتورة نجمة إدريس له لا تمثل فنه القصصى، ولا تعطي صورة صادقة عن اتجاهه الموضوعي وخاصته الأسلوبية، وهذا معناه أنها اختارات فأحسنت الاختيار، وأضيف إلى هذا الصدق فى الرصد والتسجيل مراعاة التكامل بين القصص المختارة، التكامل التاريخي حيث تبدأ بسليمان الشطي (الدكتور الناقد المبدع) وتتدرج من تلك الأبوة المؤسسة سابحة مع تيار الزمن لتصل إلى أحدث الأصوات : عالية شعيب ومني الشافعي وناصر الظفيرى، وما بينهما من إبداعات جادة لليلي العثمان، ووليد الرجيب، وفاطمة العلى، ومحمد مسعود العجمى، وطالب الرفاعي وغيرهم، فليس هدفي أن أحصي الأسماء، فالكاتب ميسر لمن يطلبه، وإنما الهدف أن أكشف عن الأصول المرعية فى هذه الاختيارات الذكية المرتكزة على إدراك واع صحيح، فكما تحقق التكامل التاريخي تحقق ـ فى الوقت نفسه ـ التكامل الفنى: الموضوعي الأسلوبى، فهناك القصة الكلاسيكية بشروطها المعروفة منذ تشيكوف، وحتي نصل إلى محمود تيمور ويوسف إدريس، والقصة المقتحمة للرمز الحريصة على الشعرية، التي تبدأ بسليمان الخليفى، وتتوغل فى هذا الاتجاه حتي تصل إلى عالية شعيب والظفيرى.

هذه ـ فيما أري ـ قيمة المختارات، ووظيفتها الحالية للقارئ الحاضر، وأهميتها للقارئ فى المستقبل، الذي سيعتبر هذا الجزء من الكتاب "ببليوجرافيا" تمده المعرفة الأساسية المباشرة، وهنا أحب أن أقول لبعض من لم يقدر هذا

القســم قدره (العلمى) الحقيقى: إننا قد نختلف على النظرات التحليلية الآن، وقد تظهر مستقبلاً اتجاهات فى النقد ومذاهب ومدارس تقول غير ما نقول الآن، بل حتي عكس ما نقول الآن، ولكن الجزء الراسخ الذي لا نختلف عليه الآن، وتزيد أهميــته كـــلما توغلنا فى الزمن / المستقبل، هو هذا الجزء التوثيقي القائم على الاختيار، لأنه يوفر مادة صحيحة، جيدة، تعطي المفاتيح لدراسات المستقبل.

أما القسم الأول الذي انقسم فى أربعة فصول أشرت إلى عناوينها سابقاً، وهــو الــذي عكــس الدرايـــة النقدية والدقة الذوقية للدكتورة الباحثة، فإنه ـــ بالعــناوين وحدهـــا، ودون توغل فى التفاصيل ـــ قد أثار أهم القضايا والأفكار التي يمكن أن تثار حول فن القصة القصيرة فى الكويت، وإن لم يستوعب "كل" مـــا يحتمل أن يثار، وليس مطلوباً فى أي كتاب أن يقول كل شيء، أو أنه ينبه إلى كـــل شيء، وحسبه أن يطرق ما هو جوهري مميز، وأن يكون منهجياً فى الطـــرق دون أن يقـــع أسير "الكلاشيهات" النقدية الجاهزة، وهذا ما يؤكده القسم الأول الـــنقدي التحليلى، فقد تطرقت الدراسة إلى عامل الزمن، زمن الحدث أو الشخصـــية فى القصـــة، وليـــس زمن كتابتها، وفصلت ما بين قصص الحنين والـــتمجيد للماضـــى، وقصص نقد هذا الماضي فى مقابل الراهن.. والمهم أنها بيـــنت كيف ينعكس الموقف الروحي النفسي للكاتب المنحاز إلى أحد الزمانين: الماضـــي أو الـــراهن، على طريقة بناء الشخصية، واختيار الحداثة، وصياغة الـــلغة، ونوعيـــة ختام القصة أو نقطة التنوير. وهنا أقول إن هذا الفصل الأول بعـــنوان: "جدليـــة الماضي والحاضر" هو أقوي فصول الكتاب، وهو الذي يقدم الـــبرهان الســـاطع العملي على صدق البصيرة النقدية، ونفاذها، واستقلالها عند الدكـــتورة نجمـــة إدريس، فمع أنها تعرضت لقصص سبق أن درسها أكثر من ناقد قبلها، وكذلك فإنها لم تغفل حق هؤلاء السابقين فأخذت عنهم وأشارت إليهم فى مـــتن الكـــتاب وفـــي هوامشه الملحقة، فإنها استطاعت أن تنأي بنفسها عن الـــترديد والانقياد، استطاعت أن تقول شيئاً جديداً يمثل "إضافة" حقيقية فى فهم كـــل قصة عرضت لها، دون أن تكون الرغبة فى إثبات الحضور هي الهدف.. لأن الأســـاس الـــذي اعـــتمدت عليه هو ذوقها المرهف، وصبرها على القراءة

الدقيقــة الــتي أوصــلتها إلى هذا الكشف الذي من حقها أن تسجله باسمها فى الدراسات النقدية فى الكويت. وفي هذا الفصل الأول ـــ كما فى الفصول الثلاثة الأخــري ـــ فإنهــا تشبع القصة موضوع التحليل نقداً هادئاً عميقاً صابراً ، ثم تــتطرق منها إلى ما يشبهها فى فكرتها، أو يباريها فى أسلوبها، أو يوازيها فى زمانهــا.. وهــذه الموازنات تؤكد لنا أن الناقدة لم تتعجل بطرح أفكارها، وأنها إنما بدأت تكتب الكلمة الأولي بعد أن قرأت، وهضمت جيدا، واستوعبت القصة الأخيــرة، وبذلــك تمكنت من رسم منهجها، وإجراء موازناتها، وترميم خطوط الانقطــاع فى الإبداع بما تحرص على إظهاره وتحديده من مؤثرات اجتماعية وسياسية وعملية على نتاج هؤلاء المبدعين الكويتيين.

فـــي الفصل الثاني ـــ وهو لا يرقي إلى المستوي النقدي الذوقي الجمالي الــذي حــلقت فيه بأجنحتها فى اتجاه الشمس كمل يقول عنوان الكتاب ـــ وهو بعنوان: "الأنثى والمجتمع"، فإن الدائرة تضيق جداً، لأنها جعلت من الأنوثة قيداً مزدوجا، أو هو قيد فى داخل قيد، إذ فسرت هذه الانثي بأنها المؤلفة، أو الكاتبة القصصـــية أولاً، ثم فسرتها مرة أخري حين تصور معاناة الانثي (الأخرى) فى المجتمع، وربما لم تكن الباحثة فى حاجة إلى التضييق على نفسها بهذه الدرجة، فالأنـــثى المـــبدعة، كـــان يكفي أن توضع تحت عنوان: "الكتابة النسائية" وهذا العـــنوان المقترح ـــ ومن حق الدكتورة نجمة ألا تأخذ به ولا أن تتحمس له ـــ يفـــتح بـــاب القضية المعلنة عالمياً فى هذه المرحلة، وهى الأدب النسائى، وهي لابـــد أن تعرف أن الأدب النسائي ليس وقفاً على النساء (يراجع معجم الدكتور محمـــد عنانى) لأنه يجمع بين المبدعين والنقاد الذين يأخذون من أوضاع المرأة فى العصر الحديث موقف المتعاطف المطالب بالعدل سواء كانوا من الرجال أو مـــن النســـاء. لكن باحثتنا الكويتية وضعت شرطين فضيقت على نفسها وعلي حـــرية الربط وحيوية الموازنة، حين حصرت بحثها فى هذا الفصل فيما كتبت النســـاء (أو الأنثي حسب تعبيرها المفضل) وبصفة خاصة حين يكتبن عن نساء (أو إنـــاث) أيضـــاً، وهذا يتضح بحصر الأسماء والقصص التي صنعت نسيج الدراسة التحليلية فى هذا الفصل:

ليلي محمد صالح: التحديق فىالذاكرة ــ الرسالة والجماجم.

ليـــلي العـــثمان : هـــزيمة ــ الصورة ــ يبقي الصوت حياً ــ التهمة ــ مملكة الأشواك، تفاصيل للصورة الأخيرة ــ الثوب الآخر.

وفاء الحمدان : الفجوة.

ثريا البقصمي : الكتف.

عاليـــة شـــعيب: يوميات مطلقة ــ دعيني أموت (!!) ــ امرأة تتكون ــ كانت هي الشمس ــ امرأة تتزوج البحر ــ براءة لا يحتملها العالم.

هـــؤلاء هـــن الكاتبات اللاتي أسهم إبداعهن فى تكوين مادة هذا الفصل، ومـــن الواضح ــ بإحصاء الأسماء وعدد القصص ــ أن ليلي العثمان، وعالية شـــعيب ــ هما الاسمان المؤثران، وأن أسماء أخري أهملت تماماً، وبالطبع فإن للـــناقد حـــرية الاخـــتيار حسب المعايير الفنية التي يعتبرها، ولكننا إذا تذكرنا القـــاعدة المنطقية: بضدها تتميز الأشياء، فربما نشعر أن "الوجه الآخر" للقضية كـــان يحتاج إلى اهتمام، أقصد تلك القصص (الرجالية) التي كتبت عن المرأة، وتـــلك القصص الرجالية والنسائية التي اتخذت موقف الانقياد للرجل وحقه فى التســـيد، أو صورت المرأة فى صورة لا تحمل المتلقي على التعاطف معها. إن رعايـــة الجـــانب الآخـــر للقضـــية كان سيساعد كثيرا فى التأكيد على العنصر الدرامـــي فى تشكيل المادة القصصية، حيث يدب الصراع بين الرأي ونقيضه، وهـــذا يســـاعد كثيرا فى بلورة التحليل، أما الذي حدث فى هذا الفصل فهو أن مـــنعطفاً بدأ يؤكد وجوده وهو الاهتمام بالمضمون، بالقضية أو المشكلة، وكأن القصـــة الـــتي تخـــتار "الأنثى" موضوعا لها إنما تختارها لأنها تجسد قضية أو مشـــكلة، فهذا ما نستخلصه من تراجع اهتمام الباحثة بالبناء الفني لهذه القصص التيخصت بها هذا الفصل.

أمـــا الفصل الثالث عن : ظاهرة الاغتراب والغربة، فإنه يكفي لأن يكون مـــادة لكتاب نقدي كامل شديد النفع للقارئ، وتذوقه للقصة القصيرة فى الكويت، وبـــالفعل فـــإن الزميـــلة الصديقة الدكتورة سعاد عبد الوهاب قد فطنت إلى هذه

الظاهــرة، ظاهرة الاغتراب فى الشعر، واتخذت من قصائد شعرائنا (المغتربة) مــادة لكــتاب جميــل، أشارت إليه الدكتورة نجمة كذلك، وقد لجأت إلى تقسيم خــاص بهــا، فعقــدت فقــرات عــن : الاغتراب النفسى (ص ١٢٢) الغربة الاجــتماعية (ص١٥١) الاغتراب السياسي (ص١٦٣)، ولعلي أميل إلى اتخاذ الاغــتراب النفســي أساســاً لكــل أنواع الاغتراب، لأن الاغتراب النفسي هو الصــورة الــنهائية لأيــة أسباب تصنع الفجوة بين الفرد والجماعة، وقد يكون السبب : الثقافة، التقاليد، النظام الاجتماعي المسيطر... لكن الثمرة المريرة لكل هــذا أن يشعر الفرد بأنه ليس على وئام مع الجماعة التي يعيش بينها، ومن ثم يصنع لنفسه وطناً خاصاً يعيشه بخياله، يرحل إليه منفرداً، ليمارس فيه حريته، ويــنقد فيــه ما لا يعجبه، ما دامت الجماعة (أو المجتمع) يضن عليه بأن يفعل هــذا وهــو آمــن عــلى نفسه وعلي أوضاعه ورزقه. وعلي أية حال فإن هذا الفصــل المتوســع نســبياً (٧٢ صفحة) تجاوز متابعة الأفكار والمضامين إلى الاهــتمام بالنســيج الــلغوي والفني بوجه عام لكثير من القصص، وأعتقد بأنه وضــع أساســاً لدراسة أكثر اتساعاً، وأكثر صراحة كذلك، لأن الباحثة ترفقت بنفســها، وتــرفقت بالقــارئ كذلك، فلم تفتش فى عواطف كتاب هذه القصص الاغــترابية، ومشكلاتهم الحياتية، التي انعكست على قصصهم، ومن الإنصاف لهــا أن نقول إنها لم تمارس هذا النوع من التفتيش فى أشخاص الكاتبين فى أي غرض من تلك الأغراض التي عقدت لها فصول كتابها، وهذا نوع من الدراسة الــنقدية "الظاهراتية" التي تتقبل الأمور كماهي من جانب، وتفصل ما بين النص وكاتــبه مــن جــانب آخر، ومن المعروف أن الفلسفة الظاهراتية مؤسسة على الــبرجماتية العــلمية، وهذا كان له امتداد آخرفي نظرة الناقدة كما سنرى. وفي الفصــل الــرابع بعــنوان: محنة الغزو والاحتلال وآثارها فقد تمنيت أن يكون عــنوان الفصــل مســتمدا من طبيعة الفن القصصى؛ وليس من طبيعة الحدث التاريخي ذاته، فالقضية المعروضة فى هذا الفصل ليست قطعاً عن محنة الغزو والاحــتلال، فهذا الأمر مجاله التاريخ السياسي للكويت، وعلي العلوم الأخري أن تنطلق من رؤاها الخاصة، فإذا كان العالم الاجتماعي أو النفسي سيبحث فى : انعكاســات محــنة الغزو والاحتلال على العلاقات الاجتماعية مثلاً، أو على

الشـــعور بالانـــتماء؛ فإن الناقد أو الدارس يعرض ويناقش قصص الأزمة ذاتها وكيــف ظهــرت آثارها فى الموضوع والبناء، وهذا تقريبا ـ ما يقوله تعقيب الدكـــتورة نجمة إدريس عن هذا النوع من القصص، برغم هذه الملحوظة التي تفضـــل أن تكـــون عـــناوين الدراسة الأدبية "أدبية" هي أيضاً، وتقدم المصطلح الفني على المصطلح الفكري أو الموضوعي أو التاريخي.

يـــبقي فى النهاية أمران : الأول عنوان هذا الكتاب، "الأجنحة والشمس"، وقـــد شـــرحت مرادها منه فى آخر أسطر المقدمة: "فالمقدمة هي ذلك العنوان والطمـــوح للارتيـــاد والتســـامى، والشمس هي إبداع الكون الأكبر الذي يغري الأجـــنحة فتصفق وتهفو" وللدكتورة العزيزة أن تسمي كتابها بما تشاء، ولها أن تشـــرح العنوان بالطريقة التي تريد، ولكني أري أن هذه التسمية تستند أو تستمد مـــن تصـــوراتها الشعرية القائمة على المجازات البعيدة جداً، ونحن نعرف أن الفـــن القصصـــي يرتكز دائماً إلى الواقع، والدكتورة نفسها تقول فى أول سطر مـــن مقدمتها: "إذا كان الأدب عامة هو الإنسان، فإن الفن القصصي هو أخص مـــا فى الإنسان وأقربه إلى ملامحه ونبضه وجزئيات حياته ومعاشه" وهذا كلام دقيـــق جـــداً عـــن القصـــة، ودقيق جداً عن الفرق ما بين القصة وفنون القول الأخـــرى. فـــالفن القصصي يهتم بالجزئيات وبالمعاش .. أي بالواقع، ولهذا لا يفكر كثيراً فى التحليق بالأجنحة، ولا يغامر بالتحديق فى الشمس، لأنه مشغول بخطـــاه عـــلى الأرض، وبالبحث فى مواجهة مشكلات الحياة اليومية ومجابهة تحدياتها، وهذا حسبه.

الأمـــر الـــثانى أن الباحـــثة الفاضـــلة قالت ـ فى مقدمتها كذلك ـ "هذا الكـــتاب هو دعوة إلى قراءة القصة"، وهذا أطيب وأجمل كلام يقال عن أهداف دراســـة أدبية نقدية، إنه ليس وصاية، وليس عصا المعلم أو المتعالم، إنه دعوة، ودعـــوة إلى القـــراءة، وهكذا أخذتنا صفحات الكتاب بأدب جم إلى موجات من الاكتشـــاف والمعـــرفة الهادئة الرصينة، وبذلك كانت صادقة فى وصفها لطابع دراســـتها، وهي أن أسلوب المعالجة بعيد عن التجهم الأكاديمى، والمصطلحات النقدية، وهى على صواب تماما ومعها كل الحق فى البعد عن التجهم الأكاديمي

الـــذي يبغض القارئ العام فى القراءة، ويجعل من الدراسة الفنية أو التحليلية ــ كمـــا تحب الدكتورة أن تقول ــ نوعا من الغطرسة والتعالى، ولكني لا أشاركها ســـوء الظن بالمصطلحات النقدية، لأنها ضرورية لأية دراسة أكاديمية أو غير أكاديميـــة، لأن "المصـــطلح" يساعد على تنظيم المعلومات، وتنسيق الخطوات، واختصـــار الوصـــف والـــدوران حـــول المعـــانى، وليس هناك علم ليست له مصـــطلحات أو يســـتطيع الاســـتغناء عـــن مصطلحاته، وهي فى هذا التجنب للمصطلح كانت تتساق مع نظرتها الظاهراتية أو البرجماتية العملية التي أشرت إليهـــا مـــن قبل، وفي هذه الحدود فإن الدكتورة نجمة إدريس قدمت إلى القارئ كتابا يجمع بين الجودة والجمال، عن فن القصة القصيرة فى الكويت.

القسم الثالث

النـــــص

الشعر

- ديوان : أبيات غزل للشاعر القصيـــبى
- ديوان : امرأة مبالية – للشاعرة حمدية خلف

القصيدة :

- قصيدة "صوهّا" للشاعر يعقوب السبيعى

الرواية :

- عرس الزين : الطيب صالح
- مدرّسة من المرقاب: عبد الله خلف
- فرسان الصمت : خلود عبد المحسن الشارخ
- مساحات الصمت : حمد الحمد

القصة القصيرة :

- دنيا الله : نجيب محفوظ
- أربع قصص لأربع كاتبات من مصر والكويت



الشعر



ديـــوان أبيـــات غـــزل للشاعر القصيبى

من الوحدة الفردية .. إلى التوحد الكونى
قراءة فى ديوان رومانسى
(أبيات غزل)

عن ديوان " أبيات غزل" هذه الدراسة الفنية، وهو ديوان مبكر جداً للشاعر المبدع، المجدد، المتجدد غازي عبد الرحمن القصيبى، وقد ظهرت الطبعة الأولي من هذا الديوان سنة ١٩٧٦م، غير أن هذا التاريخ يحدد عام النشر، وليس عام إنشاء هذه الأشعار، التي يرجع أقدمها إلي سنة ١٩٥٦م وتتدرج فى الخمسينيات لتبلغ زخمها عام ١٩٥٩م وبعضها إلي ١٩٦٠م لتصل بأحدث قصائدها إلي ١٩٧٣م وهي القصيدة (أو المقطوعة) الختامية. وهذا التدرج قد يدل ـــ فيما يدل عليه ـــ أنها لا تمثل مرحلة فى تطور فن الشاعر القصيبى، أو موجة فى تيار بحره الدافق، وبخاصة إذا عرفنا أن الديوان كله دون استثناء تقريباً مكون من قصائد قصار، توصف عادة بأنها مقطعات، أكثرها فى ثلاثة أبيات أو أربعة، وقد تبلغ العشرة أبيات، فتحمل مسمي "قصيدة" وهذه ملاحظة على الشكل، أو امتداد النفس الشعري، ويبلغ محتوي الديوان إحدي وخمسين قطعة، فانتشار هذا القدر المحدود من المقطعات على هذا المدي الزمني الطويل (١٧عاماً ما بين ١٩٥٦ و١٩٧٣) يدل على أن هذا الضرب من الكتابة كان يمارسه الشاعر كنوع من الاستراحة، أو الإفضاء، بعيداً عن تيار شعره الذي يعرفه به جمهور الشعر، ونجده فى دواوينه الأخرى، حيث تتسع لوحة القصيدة وتمتد لتصبح حشداً من أنفاس حارقة ينصهر فى تصعيدها الواقـــــع

العربي، والتاريخ، وهموم الماضي والآتي، إنه فى هذا الديوان يختار له مدخلاً دقيقاً فى حمل لافتة الشكل، والمحتوى، فهو أبيات غزل "بما يعنيه التنكير من نزعة التواضع والقلة العددية، فقد رأي أن "أبيات" خير من "مقطعات"، وفي هذا الاختيار حس جمالي لا يخفى، فما أقوي التلازم بين "البيت" و"الغزل"، وما أبعد العلاقة بين "القطيعة" و"الغزل"!! وكذلك فإنه يصدّر ديوانه بإهداء، إلي صغيرته يارا، يقول فيه:

إلي الصغيرة يارا، لعلها ذات يوم، تضمه فى يديها، تحنو
عليه قليلاً، تقول والنجم زهو، يضيء فى ناظريها:
"أبي أحب مراراً، وقال شعراً جميلاً !!

إن هذا الإهداء إلي الابنة الصغيرة له دلالة "أخلاقية" وجهت مدي نزعة الاعتراف ومن ثم نوعية الحب المأذون له باحتلال موقع فى الديوان.

إنها لابد أن تكون فى المستوي الذي يمكن أن يهدي إلي ابنته، وهو المستوي الرومانسى، الذي يبدو فيه المحب ذا عاطفة جياشة ونقية، وشعور دافق، وفيه إيثار وسمو، كما سنري هذا مجسداً فى عناوين القصائد، كما فى التجارب التي شحنت هذه القصائد بالانفعالات والصور والأفكار، وأحياناً حكمة الحياة، وخبرة الإنسان فى حياته. وهذه الرومانسية قريبة جداً من "العذرية" ولكنها لا تتطابق معها، فقد "أحب مراراً" كما يقول الإهداء وكما تدل أسماء المحبوبات وصفاتهن، بل ألوان عيونهن، وقلق العاطفة المتنقلة بين أكثر من محبوبة، إذ يقول فى قصيدة "اعذرينى" :

اعذريني .. فليس قلبي عندى
إنه عند غادة شقراء
لم أخن حبنا ولكن قلبي
فر مني .. فى لحظة هوجاء
اعذريني .. فالنار تشتاقها الأضلع
إن كابدت صقيع الشتاء

وهـــذا التوتر العاطفي الدال على التنقل، واضح ـــ مرة أخري ـــ فى"بعد الفراق"، وفيها يقول :

يا حبيبى! سيسأل الدرب عنى
فيرد الجرح العميق: "سلاها"
أي شيء تقول للصحب عن أنثى
أضاعت لك الدني مقلتاها
بعد أن قلت عن هواها .. وأسرفت
أيمضي مع الرياح هواها؟
قل حبيبي ما شئت عنها .. ولكن
لا تقل حبها كحب سواها..

هذه ليست طبيعة العاشق العذري الذي ينفق عمره وطاقته وعواطفه فى اتجاه واحد، هو ليلي أو بثنية أو عفراء، والأستاذ القصيبي شاعر واسع المعرفة بالتراث الشعري والحضاري لأمته العربية، ويعرف هذا المحور الأساسي فى الحب العذرى، وقد رفض أن يضع قناع العذرية على وجه هذه القصائد، وآثر أن يكون فى جانب الصدق الذي لا يمس جوهر النقاء، فقد أحب الشاعرة، وأحب المغرورة، وأحب ذات المنظار الأسود، وذات العينين الزرقاوين ..

وهذا التعدد لا ترفضه الرومانسية التي تحدد مستوي التعامل مع الآخر المحبوب، وهذا المستوي من نقاء المشاعر وبعدها عن الحسية والمادية واضح فى أنحاء الديوان من أوله إلي آخره، بل إن "مواصفات" الحب الرومانسي موجودة منبعثة بشكل تلقائي من هذا المحب الرومانسى، الماثل فى "الشخص الرومانسى" من الأساس، وهذا برهان الدرجة العالية من الصدق الذي صدرت عنه أشعار الديّوان.

سنبدأ مع الشخص، أو الشخصية الرومانسية، حيث يتأصل "موقف" ينبض بالفكر والشعور الإنسانى، وحس الفناء فى الآخر، بما تجاوز هواتف الشوق، ومبول العاطفة، وهذه الشخصية تكشف عن سرها فى هذه القطعة النادرة :

طويت بصدري عبء الوجود
فيوشك خطوي أن يعثرا
كأني خلقت لمسح الدموع
وجئت لأحمل هم الورى
أحس بأن ابتسامي حرام
إذا ما التقيت بدمع جرى
وإن سهرت مقلة فى الظلام
رأيت المروءة أن أسهرا

هذا الشعور بالالتزام الإنساني، بالمصير البشرى، وحس المشاركة والرضا بوحدة المعاناة والمصير، يدل على عمق الارتباط بالآخر، وهذه نظرة مثالية تناسب شاعراً رومانسياً، من أجداده أو أسلافه عروة بن الورد، الذي يقسم جسمه فى جسوم كثيرة، ويكتفي بالماء البارد يرد به جوعه، فى حين يهب طعامه للآخرين، ومن أجداده أو أسلافه أبو العلاء المعري الذي يأبي أن يتقبل هطول المطر على أرضه، ما لم يكن هذا المطر شاملاً سائر البلاد!! هذا الموقف المثالي هو موقف شعرى، وموقف إنسانى، وموقف مميز لقطاع من المبدعين العرب ما بين صعلكة الجاهليين، وتصوف الإسلاميين، بعبارة أخري هو أحد ملامح الشخصية العربية بثقافتها التاريخية المتوارثة عبر العصور.

وهنا، ومن استعراض الديوان فى جملته، نجد نوعين من "التوحد" فى شعر القصيبى، فهو يتوحد بالإنسان، بالآخر، عبر شعوره بالانتماء إلي الإنسانية ووحدة المصير، كما رأينا فى القطعة السابقة، وهذا يرتفع برومانسية الشعور إلي مستوي التصوف عبر الوحدة الإنسانية التي تري الكل فى واحد، أما النوع الآخر فهو عكس هذا تماماً، حيث التوحد عزلة، وانقطاع، وربما يأس من إمكان التلاقي بالآخر، ولكننا نخطىء كثيراً إذا حكمنا بالتناقض، فالشاعر القصيبي لم يتناقض، وإنما أعطي كل مجال حقه من التوجه الروحي والفكرى، وذلك لأن التوحد بمعني العزلة، ــ وهو موقف رومانسي أساسي ــ مطلوب

لصنع الخلوة بالمحبوب، ومطلوب لاستصفاء المشاعر وطاقة التركيز، يقول لها، تحت عنوان: "أنا وحدى" وهو عنوان له إيحاءاته الرومانسية:

أنتِ يا من هام الوجود بعينيها ..

بسر محجب كالغيوب

جنت الآه فى شفاهي .. وألقي الليل

في مقلتى ظلال الغروب

أنا وحدي .. ما من سمير سوي خفقة

قلبي .. ووحشتي .. وندوبى

أنا وحدي .. وأنت فوق فراش

من ضلوع ولهانة .. وقلوب

"أنا وحدي .. ما من سمير" ، توحد الذات، "أنا وحدي .. وأنت" توحد بالآخر، فى التوحد الأول معني العزلة، فى التوحد الآخر معني الانفراد، وهما خطوتان فى تشكيل الموقف الرومانسى، الذي تنهض أركانه على الاعتداد بالذات، وإعلاء شأن الخصوصية الفردية، كما يستكمل معناه "بالفناء" فى الآخر، المحبوب، أو الآخر البشرى، أو الآخر الإلهى، لتتحرر الذات من أسر الوجود المادي وتتحول إلي روح بحجم الكونْ وحجم الفكر.

وهنا ــ مرة أخري ــ لابد أن نشير إلي أن ملامح الشاعر الرومانسي أشد وضوحاً فى الإنتاج المبكر، فى قصائد بدايات الديوان، التي تبدو الأقرب إلي سن المراهقة أو الشباب .. فهذه الملامح لا تقتصر على مشاعر حب الجمال، أو التطلع إلي المرأة تحديداً، إنها تمتد لتشمل الموقف من الطبيعة، وتمتد لترسم نهجاً للسلوك حيث يبدي الشاعر صفحته النقية المسالمة (الحالمة) المستعدة للعطاء بغير حساب، ولكنها تكتشف ــ بعد فوات الأوان ــ أن الناس ليسوا على هذه الدرجة من استحقاق البذل وتقدير الأريحية، وهنا تكون الصدمة، وهي ــ مع الأسف ــ صدمة متكررة، لأن الشاعر المثالي الحالم الذي يرسم للعالم وللناس صورة صافية زاهية الألوان يستمدها من طبعه النقى، لا يريد، أو لا يستطيع أن يقرأ الواقع، وأن يعيد النظر فى مسلماته الجاهزة،

وأن يحلل هذا الواقع، ويعدل فى موقفه تأسيساً على ما يتراءي من سلوكيات لا تتفق وما يعطي هذا الشاعر من نفسه ومشاعره، من هنا يهيمن الشعور بالحزن، وتتكرر علامات الخيبة، وهزيمة المثالية فى مقابل مشكلات السلوك السائد. إن الشاعر يقول: هكذا "قد خلقت" فهو مدرك بأن ما يصدر عنه إنما هو طبيعة وسليقة، وهذه الطبيعة والسليقة غريبة على زمانها، غريبة بين ناسها، ولهذا تتكرر إخفاقات المثالية، فى مقابل الانتهازية أو النفعية أو الواقعية:

لا تقولي لهفي عليه! ولا ترثى
لحالي .. فقد ألفت شقائى
هكذا قد خلقت .. أسكب الناس
رحيقاً مذوباً من دمائى
وأغني فى عرسهم وأواسيهم ..
وأرثي للتائهين الظماء
من ظلامي العميق أهديهم النور .. ولحني أصوغه من بكائي ..

إن هذه القطعة الرومانسية ذات ارتكاز تراثى، بهذا الاستهلال الذي يتجه فيه بالحديث إلي صاحبته "لا تقولى" .. لا ترثى" فهذا تقليد قديم فى قصائد الكشف الروحي بصفة خاصة، إذ لم يكن الشاعر يتجه إلي صاحبته بالحديث إلا فى سياق معاتبتها أو لومها، على ما توجه إليه من علامات عدم الفهم، أو عدم الموافقة على سلوكياته.

لقد أدخل الشاعر هنا تعديلا مهما، فهي ترثي له، وهذا ما يناسب حال الخيبة المتكررة: "فقد ألفت شقائي .. هكذا قد خلقت .. " فهو مستسلم لطبعه، لسليقته لا يختار طريقه .. لأنه مفطور عليه راض به .. هكذا قد خلق، مما يعني أنه متوافق مع نفسه، راض عن عذابه، وهذا المفهوم رومانسي فى صميمه للشخصية، أو لشخصية الشاعر والمفكر الإصلاحي بصفة خاصة الذي يتصور نفسه "شمعة" تضىء للآخرين، فى حين تواجه هي الفناء مستسلمة راضية عن مصيرها.

إن حالة الصدام، أو على الأقل ــ الاختلاف ــ بين الشاعر والجماعة التي لا يجد حرجاً فى أن يفني فى سبيلها، وأن يبذل وجوده فى سبيل هنائها، نغمة متكررة فى هذه المقطوعات، وكأن صدمة الفشل الكاشف عن التناقض تكملة لاصقة بالموقف الرومانسى، وعلامة قاطعة عليه، من حيث تؤكد تميز الذات عن الآخرين، على الرغم من طغيان روح الفداء والعطاء بالنسبة لهؤلاء الآخرين: إنه يخاطب محبوبته "سميا" مضمراً هزيمة الحب، قبل أن ينازل هذه الهزيمة لينتزع جدارة النصر، إنه يهتف بها:

يا سميا ! ــ يفيض ينبوع سحرك
في سطوري إذا كتبت "سميا" ــ
أتراني نشدت عندك نجماً
يتأبي عن النزول إليا ؟!
لا تخافي من الجواب فإني
قد تعودت أن أعود شقيا ..

هذا الشطر الأخير هو بمثابة "كلمة السر" فى العشق الرومانسى، الذي يضمر الهزيمة ويرضي من الغنيمة باليأس بدلا من الصراع فى سبيل استعادة هذا المحبوب وتصحيح الموقف معه .. إنه لا يتردد فى إعلان هيامه بها .. يفيض ينبوع السحر إذا كتب اسمها، فلماذا إذن يتخيل أنها أسمي من أن تستجيب له؟ ذلك لأنه، بكل ميراث الشرق، وبكل تراث قصص المحبين، يري رفعة المرأة فى التأبى، فى الرفض، فى الاستعلاء، أو (ادعاء الاستعلاء) على مطالب العاطفة، مع هذا تغلبه الرقة، فيطمئنها، هو الضحية، بأن "لا أحبك" لن تغير من حاله، فقد تعود أن يعود شقياً!! إننا هنا مع حالة مزاجية خاصة جداً، تري نصرها فى هزيمتها، تري حبها متحققا فى المستحيل، تري أن توحدها مقدس، فهي تمد الأيدي إلي الآخر، وتضمر أمنية غريبة، فى أن تعود اليد خالية من المحبوب!! ويتكرر هذا المعني ذاته فى مقطوعات أخرى، بما يقوّي هذا الانتساب الرومانسي، ويدل على طبيعة مرحلة من حياة الشاعر، وهى

مرحلة متجاوبة مع مفاهيم العلاقة بين الرجل والمرأة فى مجال الحب، وذلك إذ يقول لها:

لا تعتذري ..
هذا قدرى
أن أضرب فى البحر الأزرق
أنا والزورق ..
والقلب الطفلي الأخرق
حتي نغزق ..

إن هذه المقطوعة الصغيرة جداً، تحمل إشارات عجيبة، نفسية وفنية وفلسفية: إنه يصونها عن الاعتذار، وهذا طبع المحب الفارس الذي يرتفع بالمحبوبة عن مواقف تخدش كبرياءها، أو تحملها على غير ما تريد، ثم يعلل هذا بالقدر، وهذا القدر يتحكم فيه، ولا يتحكم فيها: "هذا قدرى" ولكنه فى رسم لوحة القدر يجعل من الغرق نجاة، أو من النجاة غرقاً، وليس فرق بين المعنيين .. فهو قد استأثر بالزورق، والزورق أداة استمرار ونجاة، ومع هذا سيظل القلب الطفلي (البريء) الأخرق (الفطري التلقائى) يضرب فى المجهول، حتي يغرق، والغرق هنا ليس فناء، إنه ـــ على العكس ـــ إمساك بتجربة الإبحار ومعرفة بمسارب البحر، وهي طريق النجاة ..

العاشق الرومانسي فى ديوان "أبيات غزل" للشاعر المبدع غازي القصيبي واضح القسمات، مكتمل الأدوات، يتحرك فى إطار من الوعي بذاته، الوعي بسلوكياته، ولكنه مع كل الوعي ـــ يسلم بعجزه عن تغيير شيء، أو التأثير فى شيء خارج نطاق هذه الذات .. إنه يعيش على أحاديثها الهاتفية، يوقن بقدرتها السحرية التي تجعل كلمة منها قادرة على أن تبعث فيه الحياة، وإنه يطير مع نظرات عينيها، بل إنه يناديها بإيمان: "أميرة قلبى"، ومثل كل المحبين الرومانسيين يكفيه منها الأحاديث، والقرب، مجرد القرب، أو المشاهدة على البعد، ويكتمل مفهوم الحب الرومانسي بأن الحب عنده كتمان، والحب سمو، والحب خلود، والحب ما يضيء الحلم، حتي لو كان نقيضاً للواقع ..

إن هذه المقطوعات الصغيرة، مثل كل القصائد أو المقطوعات حين يختزلها الشاعر إلي الحد الأدنى، تكون ـ عادة ـ مهددة بطغيان الطابع الفكري، والنزوع إلي الوعظ والتعليم، وهذا ما استطاعت شاعرية القصيبي أن تفلت منه بمهارة مصدرها سلامة السليقة، وصدق الشعور .. إن القطع الصغيرة فى مجال الشعر أكثر صعوبة وأسرع انزلاقاً لما يناقض الشعرية من المطولات، تلك التي تعطي الشاعر فرصة لأن يملأ صدره بالمعانى، وأن يملأ أبياته بالصور، وأن يعمق حسه بالإيقاع، وأن يوسع من دائرة التداعيات، وفي كل هذه الجوانب لا يتاح للقصيدة الخاطفة المركزة أن تطفو على هذه الجوانب المساعدة، ولهذا لا يلجأ إلي النظم فى شكل المقطعات إلا شاعر متمكن، بصرف النظر عن أن هذا يحدث فى مرحلة مبكرة من تجربته وممارسته الشعرية، أو أنه يحدث بعد تمرس ومعاناة..

والمهم أن الشاعر غازي القصيبي لم ينزلق إلي الجفاف الفكرى، وإغراء إعطاء الدروس الأخلاقية، لقد كان صادقاً، وكفي بالصدق شارة للشعر العظيم، وكان مصوراً لحالات نفسية، وتجليات عاطفية، تجعل من هذا الديوان عملاً كبيراً، مشاركاً بقوة فى مرحلة تأسيس فن الشعر العربي الحديث، وحجر زاوية فى رحلة غازي عبد الرحمن القصيبي الشعرية.

في ديوان: "أبيات غزل" لفتات شكلية جمالية تستحق أن نشير إليها؛ فمقطوعات الديوان غالباً من الموزون المقفى، ولكن الشاعر حاول أن يحرر الشكل الفني من قيد القافية فى بعض هذه المقطوعات، باحثاً عن نظام آخر، ينبع من تجربته، كما فى مقطوعة: "في المساء" :

فلتهنئي بنشوة المساء
ولتبتسم عيناك للنجوم
ولينتفض قلبك بالحياة
وليعبق الوجود من
أريج عطرك السخى
ولتدعي ذكراى

أخاف أن تشوه المساء

هنا بالنسبة لنظام التقفية نجد مزجا بين نظام الموشحة (العربى) ونظام السوناتا (الأوروبى)، ولكن الشاعر ما لبث أن عاد إلي النظام الخليلي فى الوزن والقافية، وإن كان يداعب ذلك النسق السابق مرة بعد أخري كما فعل فى مقطوعة بعنوان: "دعاء" .

هناك مقطوعتان تستحقان إشارة خاصة، حيث استأثرتا ــ دون غيرهما ــ بنوع من البناء المتواعد مع حس فلسفي رامز، فى نوع من التوازي الإشارى، كما فى مقطوعة: "الصيف" :

مر بنا الخريف والشتاء
لم نحس بالخريف والشتاء
كنا نعيش للربيع
وعندما جاء الربيع
مر علينا مسرعا ولم يقف
لم يبق إلا الصيف
فهل يضيع الصيف؟

ولا تختلف كثيراً مقطوعته الأخري بعنوان "الحزن"، ولعل المقطوعة السابقة ترمز للرغبات المؤجلة، والحلم بما هو آت وضياع ما هو حاضر، والتضحية بما فى اليد رغبة فى المستحيل، والخوف من ذاك المؤجل ألا يكون. وهي معان فلسفية عميقة، لعلها كانت بحاجة إلى قدر من الامتداد لتغادر محيط التركيب الرياضي الرمزي .. إلي البناء الشعري الموحي ..

وبعد .. إن هذا الديوان حزمات من الضوء، تشبه صواريخ الزينة التي تنطلق فى الفضاء ليلة المهرجان أو العيد، بما ترسل من ومض فى ظلام الأفق، ثم تتحول إلي بهجة وتأهب لاستقبال المزيد.



التناص والخاص للشاعرة حمدية خلف

يدخل بنا عنوان الديوان "امرأة مبالية" إلي دائرة "التناص" مباشرة، ومنذ الخطوة الأولي التي يمثلها غلاف الكتاب، لأننا نعرف أن لنزار قباني ديواناً بعنوان "يوميات امرأة لا مبالية". فالعلاقة بين ديوان نزار، وديوان حمدية خلف معلنة فى العنوان، وإذا قرأنا المثبت على الغلاف عند كل من نزار، الذي صدر ديوانه فى بيروت سنة ١٩٦٩، وحمدية خلف التي صدر ديوانها فى الكويت سنة ١٩٩٨ ــ فبين الديوانين ثلاثون عاماً، سنتذكر "النقائض"، وأشهرها نقائض جرير والفرزدق، فكان أحد الشاعرين إذا صنع قصيدة يفاخر فيها بقومه وبفسه، أو يهجو صاحبه، تولى الآخر نقضها، أي هدمها، ملتزماً بالوزن والقافية، مع تحويل الفخر والمدح إلى مثالب وهجاء، وهكذا ــ وهذا احتمال طبيعي ــ قلبتْ صفحات ديوان حمدية خلف، وأنا أستصحب إيحاء العنوان وبأنها تنقض ديوان نزار، وتردّ عليه، فإذا كان قد صور عواطف ونزعات وثورة امرأة لا مبالية، فإن حمدية خلف ترد عليه بتصوير النموذج المعاكس أو المناقض، وهو المرأة العربية الشرقية المبالية!!

ولكن المفاجأة التى "نقضت" هذا الاحتمال أن الشاعرة أهدت (في الصفحة التالية) ديوانها "إلى روح المعلم الكبير" نزار قبانى، شاعر الحب والوطنية، وأيضا، فإن واحدة من أهم قصائد الديوان رثاء لنزار، وعنوانها يستحق التنويه، فقد كان عنوان هذه المرثية: "مرثية فرعونية من أبجدية الياسمين" (ص ٥٦) ونرى أنها صنعت عنوانا جمعت فيه بين جوهر شخصيتها (التاريخى) وجوهر فن المرثى، فقد اختارت وصف المرثية بأنها فرعونية، لأن الشاعرة مصرية، وهذا تراثهـــا

الخاص الذي تستند إليه وتعتز به، وكذلك فإن الحضارة الفرعونية كانت تهتم بما وراء الحياة الدنيا، بالموت، الذي تعتبره نوعاً من الانتقال من حياة إلي حياة، فكأن وصف هذه المرثية بأنها فرعونية يحمل معاني الخلود، والسمو، والحزن الشديد أيضاً. أما ما يخص المرثي (نزار) فهو "أبجدية الياسمين" فهذا التعبير نزاري واضح الانتساب إلي نزار، وهو كالعلامة التجارية (المسجلة) لا يمكن لأحد أن يدّعي أنه صاحبها.

والخلاصة أن الإهداء، ثم هذه المرثية الحزينة الجميلة (فهي من أجود قصائد الديوان) يلغيان احتمال التناقض، وأن نيّة الشاعرة أن تردّ على تصوّر نزار للمرأة العربية، وطريقته فى الدفاع عن قضيتها، وإذا كان هذا غير وارد، فلماذا اتخذت الشاعرة لديوانها هذا العنوان الذي يستدعي الآخر دون أن يكون نقيضاً، أو نقضاً له؟!.

كان من المحتم أن أعود إلي "الفعل" لأتمكن من وضع "ردّ الفعل" فى مكانه النقدي الصحيح. كان لابد أن أستمع إلي "الصوت" كما غناه نزار منذ ثلاثين عاماً، ما دامت حمدية خلف اختارت لنفسها أن تكون "الصدى". وديوان: "يوميات امرأة لا مبالية" هو معزوفة منسجمة تماماً مع اللحن النزاري المستمر، وخلاصته أن هذا الشرق العربي يعيش حياة منافقة، مناقضة، وأن مقاييسه الأخلاقية كلها فى خدمة الذكورة، وامتهان الأنوثة والقسوة عليها. هذا ما تقوله مقدمة الديوان، وما تؤكده قصائده، فالمقدمة تعلن الشعار النزارى، وتكشف عن الموقع "النفسى" الذي يطل منه الشاعر على موضوعه الأثير، الموضوع النسائى، إذ يقول عن كتابه أو ديوانه: "هو كتاب كل امرأة حكم عليها هذا الشرق الغبي الجاهل المعقد بالإعدام، ونفّذ حكمه فيها قبل أن تفتح فمها، ولأن هذا الشرق غبي وجاهل ومعقد يضطر رجل مثلي أن يلبس ثياب امرأة"!! وإذن فإن الشاعر قد "تقمّص" شخصية المرأة العربية (وهو يخفف حدّة العبارة بأن يصفها بأنها شرقية)، ومن هذه الزاوية راح يحرضها على التمرد والثورة ضد الرجل (الشرقي = العربى) الذي طال تحكمه، ثورة لا تقف عند حدود الكتابة، وإنما تمتد إلي السلوك، وفى رأيه أن انعدام حرية المرأة أصابها

بداء النفاق، والازدواجية، "فالمرأة الشرقية مستودع نفاق كبير، فوجهها وجهان، ونفسها نفسان، وخارجها وداخلها متناقضان، تقول شيئاً وتضمر غيره، وتحب رجلاً وتتزوج سواه بسرعة النسانيس"!! سيلصق نزار بالرجل التهمة ذاتها، فهو بهذا يدين الرجل أصلاً، وينظر إلي المرأة على أنها ضحية له، ثم يدين المجتمع!! وهو يطلق علي تحريضه "الثورة الجنسية" ص ٢١، ويدعو إلي التغيير "الجسدى" المحتقن، المتوتر، الشاحب، الذي لا يعرف ماذا يفعل، وإلي أين يذهب .. نحن بحاجة إلي أن نتصالح مع أجسادنا .. وإعادة الحب إلي مكانته الطبيعية كفعالية إنسانية مبدعة وخلّاقة، لا كلصّ خارج على القانون تلاحقه شرطة الآداب العامة (ص٢٣).

هذا أهم ما يمكن اقتباسه من مقدمة نزار لديوانه، وقصائده لن تخرج عن هذه الدائرة، وقد أسندها إلي امرأة من "الصين" وأعطاها تاريخاً سابقاً على نشر ديوانه بنحو عشر سنوات، ومن هنا حافظ على عبارة "الشرقى"، ولكن المعني ينصرف بدقة إلي "العربى" لأن له قصائد مباشرة، ومحددة باللفظ، فى ذات الاتجاه، فهذه المرأة اللا مبالية تقول للرجل:

لا تنزعج يا سيدى!
إذا أنا كشفت عن شعورى
فالرجل الشرقى
لا يهتم بالشعر ولا الشعور
الرجل الشرقى
ــ واغفر جرأتي ــ
لا يفهم المرأة إلاّ داخل السرير!!

ومع تعطّل مدارك الجمال والسموّ فى الرجل (الشرقى) وانحصاره فى الرغبات المادية، فإنه متناقض مع نفسه، يبيح للذته كل شيء بلا حدود، ويحارب (الآخر) إذا فعل نفس الشيء، وهو بهذا قصير النظر، متعصب للذكورة، وكأنها الكمال والنقاء مهما عاشت من رذائل، هكذا تستخلص الفتاة

التي تري تردي أخيها وإسفافه، فلا يعاتب من أهله، وتري حالة التحفز والعداء التي تعامل هي بها:

فسبحان الذي سواه من ضوء ..
ومن فحم رخيص .. نحن سوّانا
وسبحان الذي يمحو خطاياه
ولا يمحو خطايانا ..

وهذا يذكرنا بقصيدة"إيليا أبو ماضى" عن وحدة البشر، وسخريته، من التفرقة بين الناس.

إن ديوان نزار قباني الذي يسجل يوميات امرأة متمردة، رافضة، تحض على الثورة، وتحاول أن تثور (لم تقل أبدا إنها ثارت، أو فعلت .. بصيغة الماضى) واتجاه المضمون فى ديوانه يصعد فى شكل هرمى، وسياق سببي تتقدم فيه كل قصيدة خطوة مترتبة على ما قبلها، وكأنها نتيجة أو سبب لها، فبعد أن يصور حالة الانشطار التي يعيشها الرجل الشرقى، وحالة الازدواج (أو النفاق) التي تعيشها المرأة ترتيبا على هذا، يجعل هذا سبباً مباشراً فى التخلف الحضاري والاجتماعي الذي نعانيه، ومن هنا تطرح المرأة هذه الأسئلة المثيرة :

لمـــاذا تـــرفض الأمطـــار أن تســـقي روابيـــنا؟
لمـــاذا تنشـــف الأنهـــار إن مـــرت بواديـــنا؟
لمـــاذا تصـــبح الأزهـــار فحمـــا فى أوانيـــنا؟

(ص ١١٣)

إنها كارثة تاريخية يتوارثها رجالنا، يعتنقها مجتمعنا :

فكــل رجال بلدتنا
هم السياف مسرور (ص ١٣٢)

أرجو ألا يعتبر هذا استطرادا خارج الموضوع، وخصوصا أن ديوان "امرأة مبالية" للشاعرة حمدية خلف محاولة قائمة بنفسها، ويمكن التعامل معه

والاستمتاع به متحرراً من الارتباط بديوان نزار قباني، ولكن العنوان، والإهداء، وقصيدة الرثاء كلها كانت توجب علينا أن نراعي حالة التداعي والترابط، وأن نري المسافة فى التوافق أو الاختلاف بين الديوانين.

وأول ما نلاحظه أن حمدية خلف لم تطلق على ديوانها صفة "الشعر" وكأنها تري أن بعض شروط الشعر غير متحققة فيما كتبت، لقد اكتفت بوضع عبارة "وجدانيات" فوق العنوان، ومع هذا فقد حرصت على إظهار تعلقها بالشعر، ورغبتها فى أن يكون ما قدمته لنا شعراً، لأنها وزعت سطور نصوصها كما توزع سطور قصائد الشعر الحر، والذي نلاحظه أن هذه القصائد تدخل فى إطار "قصيدة النثر" لأن وحدة التفعيلة، أو دقة التوازن فى المقاطع لم تكن متحققة فى هذه القصائد، وقد كان الحرص على حرف القافية عندها أكثر وضوحاً من الحرص على دقة الإيقاع كما سنرى.

والديوان المكون من تسعين صفحة يشتمل على سبع وعشرين قصيدة، منها قصائد عن الزوج، والابنة، ومرثية للأخ الأكبر، والأخ الآخر، وهناك غير المحور الأسرى، محور كويتي ــ إذا صح التعبير ــ اهتم بالشهيدة بطلة المقاومة "أسرار القبندى"، والمحنة ما بين الغزو والتحرير، وهناك محور عربي عام، ينتقل مع هموم العروبة ما بين بيروت، وأم العبد فى صبرا وشاتيلا، وهناك أخيراً ما يدخل فى عالم المشاعر الخاصة، ومعاناة الحياة من اليأس والأمل من القلق ومن الفرح .. كما فاز وطن الشاعرة (مصر) بقصائد، فتحقق عندها الوفاء للوطن المهد (مصر) والوطن الإقامة (الكويت) على نحو متناغم وجميل وصادق.

ومن الواضح، بهذا العرض الموضوعي الموجز، أن ديوان القصائد النثرية لحمدية خلف هو تجميع لخواطر ممتدة عبر عدة سنوات. إن أكثر قصائد المجموعة غير محددة بتاريخ، وهناك ثلاث قصائد نظمت سنة ١٩٩٦ وثلاث أخري فى العام التالي ١٩٩٧، ومرثية نزار عام وفاته ١٩٩٨، وهناك قصيدة واحدة سنة ١٩٨٧ وأخري ١٩٨٩، وهى تذكر أن قصيدة: "بيروت من خلف بحار الملح أناديك" سنة ١٩٨٢ أي معاصرة لأحداث صبرا وشاتيلا، ومع

هذا سنجد فى القصيدة عبارة تدل على أن هذه القصيدة خضعت لنوع من المراجعة والتعديل، بعد التاريخ المذكور بأكثر من عشر سنوات، حيث تقول:

بيروت .. كيف تحملت جراحاتـــك
وعذاباتك و"عناقيد الغضب" الوحشية
كيف استأثرت بكل البأس وكل اليأس
وكل ذنوب البشرية؟!

"وعناقيد الغضب" هو الاسم الذي أطلقه بيريز (رئيس وزراء إسرائيل السابق) على عملية اجتياح عسكري لجنوب لبنان، عام ١٩٩٦، وهذا معناه أن هذه العبارة بين القوسين أضيفت بتاريخ لاحق، وهنا نذكر أن تواريخ القصائد ليست هي العامل الحاسم فى عملية التذوق، لأن الشاعر لا يكتب عن حالة وقتية، أو مناسبة عابرة، إنه يكتشف مشاعر وإحساسات إنسانية مطلقة من شرط المناسبة .. فمثلاً فى قصيدة "الساحر العجيب" ـ وتعني الحب ـ تقول الشاعرة :

الحب يا صديقتي أرجوحة العجب
يلون السحاب بالياقوت ..
والفيزوز والذهب
ويزرع البيداء ريحاناً ووردا وقصب
يدس فى قارورة الأحلام علقماً
وفي مواسم الشتاء اللوز والعنب

إن هذا "المقطع" من أجمل مقاطع الديوان، وهو فى هذه القصيدة يؤدي وظيفة "الصورة" بدقة، وبجمال شعري خالص. "الحب أرجوحة" هذه خلاصة تأخذ صيغة الحكمة أو الحقيقة المقررة، وأهم صفات الأرجوحة أنها تتحرك، وأنها ـ لهذا ـ لا تستقر على حال، إنها فى كل وضع تسعي نحو النقيض، وهذا ما يؤكده تمام المقطع، فهو يفسد الأحلام بعلقم الواقع، ويبدد الشتاء بأن يزرع فيه اللوز والعنب!! فى أرجوحة الحب تتصدر صفة "العجب" أي الدهشة والإثارة وصدمة غير المتوقع، وهي (الكلمة) مع اختلاف النطق تصبح بمعني

الخيلاء، وهذا وصف "طبيعي" للحب أيضاً، وسواء كانت الدهشة أو الخيلاء فالأرجوحة توجه النظر إلي أعلى، ولهذا أخذت كلمة "السحاب" موقعها الطبيعي، ممهدة لثلاثة من المعادن الكريمة التي تعتز بها المرأة بصفة خاصة، لوناً، وقيمة، وبهذه المعطيات يرتقي التصوير الشعري، ويبرر اعتبار الحب "الساحر العجيب". إن هذه القصيدة التي تحمل تاريخاً (٢٥/٥/١٩٩٦) تتمرد على تاريخها وتنفك من إساره، ولا ندري الحافز إليها، وليس من المهم أن نعرفه، وسواء كانت هذه الصديقة التي تفتتح مقاطع القصيدة الثلاثة بالتوجه إليها حقيقة أو وهما، فإن المعني يتكاثف ليغرس فى المتلقي شعوراً بغرابة هذه العاطفة الإنسانية وما تفعله فى النفس.

وأعود إلي "التناص" كمدخل وطريقة فى هذا الديوان، أو زاوية لتوجيه التلقي وتلوين التوصيل، فأستدعي ـ مرة أخيرة ـ ديوان نزار وامرأته غير المبالية، (أو اللامبالية) فأقول إن وجدانيات حمدية خلف صادقة فى مبالاتها من حيث الإطار العام، ومن حيث مفردات القصائد. ليس فى الديوان أي مؤشر لثورة جنسية. مثل تلك التي حرّض عليها نزار أو تهجم، أو إدانة جزافية للتاريخ العربى، أو تحقير للسلطة الأبوية .. إلخ، إننا نجد عكس ذلك تماماً، ابتداءً من القصائد الوطنية التي جعلت الكويت محوراً لها، فهذه قمة "المبالاة"، لأنها تعلن التواشج والتداخل مع قضية، ومؤدي هذا أنها يمكن أن تدفع ثمن هذا التواشج بطريقة أو بأخرى، وهي بالمثل تغني لوطنها (مصر) حاضراً وتاريخا، وهذه بداية المبالاة وأساس الالتزام، بل إنها تبكي أخويها الفقيدين، واحدا بعد الآخر، وفي رثائهما تبرز عنصر الوفاء للأسرة والقيام بواجب الأخوة، ثم نتوقف عند آخر قصائد الديوان، وهي بعنوان: "إلي عصفورة الكناريا" "دنيا"، ودنيا هي ابنة الشاعرة، من محتوي القصيدة نعرف أن الابنة كبرت، وتركت أمها فى الكويت إلي مصر لتدرس بجامعاتها، ومن هنا كانت القصيدة، وصية، ووصية الأم لابنتها المغتربة، أو المبتعدة، تقليد عربي عرفته الأم منذ العصر الجاهلى، وسنجد فى تركيب هذه القصيدة خصائص الشخصية العربية بموروثها الديني القدرى، كما سنجد محاولة للخروج من الهمّ الخاص

إلي الهمّ العام، وكذلك سنكتشف تناقضاً طريفاً لا تختص به الشاعرة، لأنه تناقض إنسانى، عربى، يدل على انتساب تجربة القصيدة إلي واقعنا دون غيره.

في المقطع المطلع صراع بين شعورين :

عن دوحتي سافرت عصفورة الكناريا
إلي حضارة الأقلام، حيث الشمس
تلبس أحلي ما لديها ..
ويكتسي الوجدان بالضوء والفيروز والأضاليا

لقد جعلت من بيتها "دوحة" وهي دوحة محددة، أو خاصة بها "دوحتى"، ولكن العصفورة سافرت فى الحقيقة إلي وطنها الأم، ولهذا تطيل الشاعرة فى الوصف وتفصل، بما يجعل واحتها ــ تقريباً ــ غير قادرة على منافسة الموقع الجديد. ثم يتجلي الإيمان القدري فى إشارة إلي اللوح المحفوظ، وتلاحقها الطريقة الشرقية (الإسلامية) فى الإلحاح بالدعاء، تنافسه أحلام الأمومة بأن تحظي ابنتها بالعريس (الزوج) المناسب:

وأن يهبها (الله) حظاً يطاول النجوم
يمطرها بالخير من مخابيء الغيوم
وفارسا سخياً يبني لها قصراً من السعادة
يأتي لها بالحب والريحان من جنة الفردوس

هذا الفارس المأمول ليس أي محب، يجب أن يكون زوجاً، وليس مغامرا عابثا، وهذا يدل عليه المقطع الختامى، الذي يحدد عاطفة الأمومة، ومخاوفها على الفتاة المغتربة عن بيت أسرتها، وسنجد فيه أيضاً محاولة الشاعرة أن تخرج من الخاص (أسرتها) إلي العام (الأمة) ومن النصيحة لفتاة، إلي نقد للعرف العام:

ولم أجد فى تركتي لها سوي وصيّة
" لاتغرقي فى الحب يا بنيّة"
ففي أوطاننا .. لا تخرج النساء من بحار الحب حية

لا تخرج إلاّ مكبلة القلب واليدين
لأن الحب يا صغيرتي كالضربة الشمسية
يفقدنا الوعي والهوية
وفي مدائن الموت يصنفون الحب عارا
وسقطة قومية
فحاذري عصفورتي من الهوى
لأن شرطة القبيلة تكره شيئين فى هوية النساء
الحب والحرية

هذا ختام القصيدة، التي هي ختام الديوان، وفيه تقف فى مواجهة نزار، ضده، حين تثير المخاوف من الحب وتأمر بتجنبه، ثم تنتقل إلي نزار، فتدين مدينة الموت وشرطتها الفظة التي تحارب الحب والحرية، وتعتبره عارا وسقطة قومية.

تستوقفني فى هذا الديوان خاصية أسلوبية تناصية، نجدها فى هذه القصيدة الأخيرة فى الإشارة إلي "اللوح المحفوظ"، ومرجعية هذا المصطلح دينية، والتناص هنا قرآنى، أما أن الحب "كالضربة الشمسية" فهذا من التناص الشعبى، لأن هذا التشبيه شائع فى لغة الحديث. ومستويات التناص فى هذه الوجدانية متعددة فى مرجعيتها، وصياغتها، فمن التناص القرآني والديني بوجه عام نجد:

وحديث الإفك من الجار ــ ولماذا جاء النمرود بجيش جرار ــ أيكون جزاء الإحسان الإنكار ــ اندحر الباطل وانتصر الحق ــ وموئلي وظلي الظليل ــ وتناحر عاد وثمود ــ تتذكر يونس فى جوف الحوت ــ وبلاء الصابر أيوب ــ وبلغت القلوب الحناجر ــ أنثر أموال الدنيا وهدايا قارون.

هنا نلاحظ غزارة التأثر بالمفردات والتراكيب القرآنية، وهذا مؤشر مهم من الناحية الأسلوبية، وكذلك سنجد اهتماماً واحتفالاً بالصيغ الشعبية واللغة المتداولة بين الناس، وربما النساء خاصة مثل:

تسلقت حبال صبرها الذائبة ــ أحباب الله نيام أبرار (الأطفال) ــ شاركه خبزته ــ بالأمس شاركه اللقمة ــ محفور كتميمة حظ فوق جذوع الأشجار ــ أسرار: إكراماً لبطولاتك يتفتح زهر النوار ــ مولود من يخرج من هذا العالم ــ لا عاش اليأس ولا سلم ــ لاعشت ولا عاشت نفسي ــ تعبت من النقش على الماء.

هناك أنواع ومستويات أخري من مرجعيات التناص، تظهر فى بعضها أسماء روايات مثل "اللص والكلاب"، ويرجع بعضها إلي التاريخ مثل "إيزيس"، وبعضها إلي الكتاب المقدس، كقولها فى رثاء أخيها الأكبر: "كان أبانا الذي فى الأرض"، بل إنها فى تصوير الدكتورة سعاد الصباح تستمد صورة "بابا نويل" المشهورة، بقولها: "وتتركين للصغار فى الفراش أجمل الهدايا"، فالدلالة هنا ليست حرفية، وإنما تناصية. وكذلك تتكرر كلمة "المرايا" فى الديوان أربع مرات، وهي عبارة مأثورة عند الشاعر أدونيس، وقد أشرت إلي هذا العامل الإيجابي الأسلوبي لأدل على جهد المحاولة أن تكون حمدية خلف قريبة من نموذجها الأثير الذي أهدت إليه كتابها ــ الشاعر نزار قباني ــ الذي أشادت بدعوته، وخالفته فى نفس الوقت، وبهذا تكون حققت دعوته إلي استقلال المرأة، وضرورة أن تبوح بأسرار نفسها بذاتها، وليس بتوكيل الرجل لينوب عنها، وقد حقق ديوان وجدانيات امرأة مبالية هذه الغاية بكثير من الجمال والإنسانية.

القصيدة



صوتها

للشاعر
يعقوب
السبيعي

(صوتها)

١- صوتها يا رعشة للنجم المضيء	ها أنا من آخر الدنيا أجيىء
٢- لا أبالي بوعورات المدى	كل درب لك يفضي بي وطيئ
٣- صوتها يا كاشفالي صورا	في ابتسام الثلج عن ثغر دفيء
٤- تذهل الدنيا إذا جئت بلا	موعد .. ثم إلي الحب تفيء
٥- يرسم الصوت لقلبي وغدي	وجه دهر باسم الثغر برئ
٦- صوتها نور من الله فكم	خبأ الظاهر أوأبدي الخبىء
٧- هو إن شاء تفشي العطر فى	رئة الدنيا كما يهوي المشىء
٨- تسرع الأوقات والصوت معي	وإذا ما غاب فالدهر بطيء
٩- أيها الصمت الذي كم ضمني	إن لي قلباً بما ضمّ هنيء
١٠- يا لهذا القلب كم يبحث عن	جرأة فى وصل من ليس جريء
١١- كل قلب همس العطر به	فهو قلب بالبساتين مليء
١٢- لو تري يا صوتها المسكون بى	ما الذي يذهب عني إذ تجيء؟
١٣- كلما استنشق قلبي صوتها	راح قلبي فى المجرات يضيء
١٤- ليس لي من صوتها غير ندى	بلل الأشواق فى قلب ظميء

صوتها وشعرية الصدى

تحت عنوان "صوتها" قرأنا قصيدة شاعرنا المبدع الأستاذ يعقوب السبيعى، الذي نعهده قادراً بدقته وصبره على القوافى المتأبية، على اقتحام المناطق الغامضة والصعبة فى تيه المشاعر والانفعالات. إنه فى هذه القصيدة يتلقى، يتذكر، يرصد ويتعقب صدي صوتها وآثاره فى نفسه. ونحن نعرف

أن اللغة الشعرية لغة حسية، يغلب عليها التجسيد حتي لقد تحدث النقد عن "جسد القصيدة" وردد عبارة "لذة النّص" نقلاً عن رولان بارت. أما علم النفس فإنه بالتحليل والقياس يؤكد أن حاسة النظر تمدنا بتسعين من مائة من معارفنا، وأن السمع يمدنا بثمانية فى المائة، أما الاثنان فى المائة (الباقية) فتقتسمها الحواس الثلاث (الباقية) وهي اللمس والشم والذوق، وهذا يؤكد أهمية المدرك الحسي بوجه عام، كما يؤكد الأهمية القصوي لحاسة النظر كمرجعية معرفية من جانب، وكأداة لنقل التجارب وتبادل المشاعر، بل إن لحاسة النظر لغتها، ويذكرني بها قول الشاعر القديم، وهو من شواهد النحو التي لا أذكر اسم قائلها:

أشـــارت بطـــرف العين خيفة أهلها ... إشـــارة محـــزون ولـــم تتكـــلم
فأيقـــنت أن الطـــرف قد قال مرحباً ... وأهـــلاً وســـهلاً بالحـــبيب المتيّم

هناك كتب أدبية ــ فى التراث ــ اهتمت بهذا النوع من تجميع الأقوال الشعرية المأثورة التي وصفت العين، أو الشَّعر أو الشفتين .. إلخ، وهذا ليس ما يعنينا الآن. وإذا كان "الصوت" أو حاسة السمع تشغل الموقع الثاني ــ بعد النظر ــ فى مصادر المعرفة، فربما كان السمع مهمّاً جدّاً فى سياق تجربة الحب، لأنه يقع بين المحسوس والمدرك الجمالي المجرد، أو الذهني .. فحيث ترتبط العين بالمرئي المجسّد، يرتبط السمع بالتحرر من هذا الارتباط ، ولهذا نلاحظ أن من يريد أن يتمعّن فى ما يسمع فإنه يعمد إلي إغماض عينيه، وهو فى هذا يفسح المجال لطاقة التخيّل، وبهذا يتحول الصوت (المادى) المحسوس إلي طاقة وإلى عاطفة، وإلي انفعال، وهذا ما نعنيه فى صياغة عنوان هذه المقالة: "صوتها وشعرية الصدى". فالصوت مادة، والصدي أو الأثر الانعكاسي .. شعر.

لقد اهتم شعراء كثيرون بصوت المحبوب، وهذا طبيعي ومتوقع، لأن رقة الأنوثة ورهافة المشاعر تبدو فى طبقة الصوت وطريقة النطق أكثر مما تبدو فى أي مظهر آخر. ولعل أبيات بشار بن برد (من مخضرمي الدولتين: الأموية والعباسية) معروفة مذكورة فى المناهج الدراسية حيث يقول:

وكـــــأن رجـــــع حديـــــثها ... قطـــع الـــرياض كســـين زهـــرا

وكـأن تحـت لسـانها ... هـاروت يـنفث فيـه سـحرا

وقد اعتبر التشبيه مبتكراً في زمانه حيث شبه صوتها (المجرد) بالروضة (الحسيّ) مع أن التشبيه في ذاته، باستخدام "كأن" يضعف من تمكن الصورة. وكذلك تروي من أشعار بشار قوله:

يـا قـوم أذني لبعض الحي عاشقة ... والأذن تعشـق قـبل العين أحيانا

قـالوا بمن لا تري تهذى، فقلت لهم ... الأذن كـالعين توفي القلب ما كانا

وهذه الأبيات شائعة أيضاً عن بشار، وتستخدم للتدليل (السيكولوجى) المنعكس عن العلة (الفيزيائية) لأن كف بصره ألجأه إلي الاعتماد على سمعه على سبيل التعويض، لهذا فقد اعتبر الأذن كالعين، "توفي القلب" أي توصل إليه، فالأذن والعين ــ في رأي بشار ــ أداتان من أدوات التوصيل، أي إبلاغ المشاعر، وفي هذا يختلف كثيراً جداً عما أراده شاعرنا يعقوب السبيعي في قصيدته، حيث خصص القصيدة بكاملها (١٤ بيتاً) للصوت، بل لصوتها تحديداً، كما أنه لم يعتبر الصوت مجرد ناقل لمشاعر، إنه صانع وجود، وكمال تجربة كما سنرى.

إن فكرة "البناء" هي الفكرة المسيطرة في النقد الحديث، وعادة ما يبدأ حديث البناء بالشكل، وبالإيقاع بصفة خاصة، وفي هذا المنحي جمعت القصيدة بين أمرين متباعدين، أحدهما أسسه الموضوع (موضوع القصيدة) والآخر فرضه الشاعر بإرادته التي تقتحم مصاعب التشكيل. التباعد المقصود هو اليسر والعسر، فقد جاءت القصيدة على وزن بحر الرمل: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلن"، وجاءت القافية همزة ساكنة قبلها ساكن. أما بحر الرمل فتدل الإحصاءات على أنه من أكثر البحور انتشاراً وطواعية لدي شعرائنا المحدثين والمعاصرين، لايتقدمه غير بحر "الرجز" واسع الانتشار في قصائد شعر التفعيلة بصفة خاصة.

وقد أصاب الشاعر يعقوب السبيعي توفيقاً في اعتماد هذا البحر الذي جاء مناسباً للمعني في القصيدة قادرا على احتوائه، بحيث أخذت الموسيقي موقعها السياقي مدمجة تماماً في توتر الانفعال وامتداده حسب الحالات.

توصف موسيقي بحر الرمل عند بعض الباحثين بأنها خفيفة رقيقة مناسبة، تصدر عن عاطفة حزينة فى غير كآبة، ومن غير ما وجع ولا فجيعة، ولهذا ــ كما يري الباحث ــ فإنها تصلح للأغراض الترنمية الرقيقة والتأمل الحزين. وهذا الكلام الذي لم يكتب من واقع قصيدة "صوتها" يكاد ينطبق عليها، ففيها هذا الحزن الرقيق، الذي أسميه "الشجن"، وفيها الأسي فى غير كآبة، والفرح فى غير تهور، وهذا يدل على أن العاطفة فى هذه القصيدة عاطفة "مثقفة" ــ أعني ــ: بعيدة عن انتهاز الفرصة، وسوقية المشاعر، وإطلاق العنان للتخيلات، وهذا ما ترشحه عاطفة القناعة بالكلام، فلن يكون الحب قانعاً بالكلام إلاّ حين يكون حباً سامياً مترفعاً، حباً يتحول إلي نوع من اللباقة والقدرة الفنية من المتكلم، والمتلقى، من المحبوبة، ومن الشاعر الذي يرصد الصدي ويعيد تصويره فى شكل فني رفيع.

"صوتها" العنوان، بكل ما يوحي به العنوان من قدرة على احتواء التجربة، وتلخيصها، وهو الكلمة/ المفتتح أيضاً، الذي يتكرر بصيغة الإضافة إليها هى، تحديداً، من البيت الأول إلي الثالث، إلي السادس، إلي الثاني عشر، فالثالث عشر، فالختام فى الرابع عشر، هكذا تفتح العبارة "صوتها" الباب، لتتردّد فى مواقع محسوبة، على مسافات متوازنة ١، ٢، ٣، ٦، ثم يحدث التركيز والتدفق الذي ينتهي بالقطع، متمدداً فى الأبيات الثلاثة التي تختم القصيدة. هذا الإيقاع المكانى، يتوافق وعلائق الصوت (أو صوتها بالتحديد) فى القصيدة، فالثلاث الأولي تخص الصوت فى ذاته، تكشف عن طبيعته وعلاقاته، والثلاث الأخيرة تتعقّب أثره فى نفس الشاعر:

١- صوتها رعشة النجم المضىء.

٢- صوتها يا كاشفا لي صوراً.

٣- صوتها نور من الله.

ربما كانت "صوتها" الثانية (في البيت رقم ٣) تعاني شيئاً من القلق، بحيث تبدو مقحمة بين أن هذا الصوت رعشة النجم، وأنه نور من الله، فهذا المستوي العلوي الممتد من البيت الأول إلي البيت السادس كان فى غني عن

إقحام "لِي" الدالة على الشاعر نفسه، وإن يكن التوجه ذا طبيعة علائقية كذلك، لأن المنظور السائد فى هذه الأبيات يرتفع بمستوي الصوت إلي الأعلي والمقدس والإلهى، فقد كانت النجوم معبودة، وكانت النجوم تحمل أسماء الإناث، فالعزي والزهرة واللات كانت تعبد فى ديانات الشرق القديم، وقد تمم هذا البيت بشطره الأخير بالمعني المناسب المجسد لمسافات اللانهائية:

"ها أنا من آخر الدنيا أجيء"

وفي البيت السادس يأتي التشبيه الذي نعته القدماء بأنه تشبيه بليغ (حيث تحذف أداة التشبيه ووجه الشبه): "صوتها نور من الله" وكذلك يتم المعني فى الشطر الثاني بما يمكنه ويحدد وظيفته، أو إمكاناته، فهو:

خبأ الظاهر أو أبدي الخبئ

بمعني أنه لا ينخدع، ولا يقف عند القشور، ولا يرضي بالمألوف..

أما الثلاث الأخيرة من صيغة "صوتها" التي تنبسط على أبيات الختام فإنها ترصد أثر صوتها فى وجدان الشاعر (المتلقى):

١- لـــو تري يا صوتها المسكون بى	مــا الـــذي يذهـــب عني إذ تجئ
٢- كـــلما استنشـــق قلـــبي صوتها	راح قلـــبي فى المجرات يضىء
٣- ليـــس لي من صوتها غير ندى	بـــلل الأشـــواق فى قـــلب ظمىء

وهذه المعاني الإرشادية ذات الكثافة "الشعورية" ذات صلة وارتباط وثيق بالمعاني فى الأبيات الثلاثة السابقة: الذي يذهب عني إذ تجيء، تناسب تماماً وتطابق: خبأ الظاهر أو أبدي الخبيء، فهنا، كما هناك تبادل مواقع، وتبادل أحوال، وظاهر وباطن، وذاهب وجاء، والإشارة إلي المجرات هي ما يناسب "رعشة النجم المضيء" ــ وكذلك ــ بلل الأشواق فى القلب الظمئ، يتوافق مع مادة "الماء" فى "الثلج" فى البيت الثالث. وهذا يؤدي إلي تقوية أواصر النص، وتدعيم وحدته، وتعميق المصب الذي تتجمع عنده أطراف التجربة ونسج حالات "السماع" فى تشكيل فني مستقل بذاته. هناك خاصية أسلوبية أخري أبرزت "شخصية" القصيدة التي تدرك بحستها أن الصوت (الحاسة المادية ــ السمع ــ الأقرب إلي التجريد) لكي يبلغ حالة التجسّد الشعري يحتاج إلي سلسلة

من الارتباطات المادية الصريحة لكي يبلغ أثره عند المتلقى، وهذه الخاصية الأسلوبية/ الشعرية واضحة وسائدة فى البيت الأول: الصوت : رعشة النجم، الصوت: يكشف الصور، الصوت: يرسم، الصوت: نور، الصوت: معي (فهذه المعية أو الصحبة تجعل من الصوت كائناً مادياً يمكن اصطحابه والاحتفاظ به) صوتها: مسكون به (ولا تكون السكني ولا تتصور إلا فى حيز مكانى) الصوت: يستنشق، الصوت: ندي يبلل القلب الظمىء. إن الصوت الذي هو مادة تتحول إليَ طاقة، (كما نعرف على مستوي موجات الراديو) بحاجة إلي هذا التشابك المادي الصريح من خلال علاقات مجازية مستمرة، والمجاز فى جوهره مادى، ولكن من المهم أن نلاحظ أن هذه العلاقات المجازية التي تبدأ من بؤرة واحدة (الصوت) تتشعب منطلقة من الحاسة نفسها (السمع) لتقيم علاقة من سائر الحواس أو باقي الحواس: حاسة النظر فى رعشة النجم، ونور الله .. إلخ، وحاسة الشم: كلما استنشق قلبي صوتها، وحاسة الذوق: ليس لي من صوتها غير ندى، وحاسة اللمس: فى ابتسام الثلج عن ثغر دفىء، فالبرودة والدفء يدركان عن طريق اللمس. وفي هذا الفعل تعود كل خيوط النسيج إلي "مركز" واحد يستجمعه عنوان القصيدة الذي هو موضوعها، بحيث يحدد تخوم التجربة أو معالمها الأساسية، وهذا ما يمكن جلاؤه أيضاً من زاوية أن "الصوت" وجود كامل، وحياة مكتملة، وليس بديلاً للعاطفة.

إنه العاطفة ذاتها، وليس وصفاً لحاسة، إنه مجمع الحواس، وليس لحالة استثنائية، إنه الاستمرار والتناغم والإشباع، وفي هذا تجري القصيدة فى مضمار أحد مستويات العشق عند العرب، وهو المستوي العذري حيث يصبح الإنسان معادلاً للكلمة التي يقولها، وحيث يستقر إيمان عميق بصدق الكلمة فى الأصل، إذ لو لم يكن الصدق من صفات هذه الكلمة التي يسري بها الصوت لبطل موضوع القصيدة وتأكد زيف العاطفة. وهكذا ينبىء الأساس التراثي وهو الموقف العذري التقليدي من الاهتمام بصوت المحبوب واتخاذه دليلاً على صدق العاطفة، بعيداً عن أي سلوك (جسدى) يوحي بمادية المشاعر، كما ينبئ الأساس الأسلوبي الفني حيث انبثقت عن الصوت، أو عادت إليه كافة الحواس المستجمعة للكل الإنساني (الشخصى)، وقد تقوي الأثر التراثي فى استجلاب

صفات هذه المحبوبة بما وصفت به الأنثي المترفعة الجديرة بالحب فى فن الغزل، كما يبدو فى هذا البيت:

يـا لهـذا القـلب كـم يبحث عن جـرأة فى وصل من ليس جريء

فالعاشق ــ تراثاً ــ موصوف بالإيجابية والقوة والدفاع عن حبه، أما المحبوبة فقد استحسنوا فيها أن تكون على العكس من هذه الصفات. كما أن الشاعر يري الدنيا بعيني محبوبته، فإذا قال الشاعر القديم:

وقـف الهـوي بـي حيـث أنـت فـلا مـتقدم عـنه ولا مـتأخر

قال شاعرنا يعقوب السبيعى:

يرسـم الصـوت لقلـبي وغـدى وجـه دهـر باسـم الثغر بريء

ولا تعني هذه الإشارة أن شاعرنا كان يحاكى، أو يحدث المعاني القديمة، ولكنها تعني أنه كان يستحضر فى عواطفه رؤية قومه التاريخية التي تحولت إلي فطرة أو ما يكاد يكون فطرة عربية تلون الحب العربي بلونه الخاص.

لقد أشرت من قبل إلي أن هذه القصيدة جمعت بين اليسر والعسر، واليسر جاء عن طريق الوزن الشعري وطواعيته أو تلاؤمه مع الموضوع، والعسر هو الوجه الإيقاعي الآخر المتمثل فى القافية، فقافية الهمزة ليست طائعة بطبيعتها، فإذا جاءت ساكنة فقد اكتسبت عسراً إضافياً، فإذا سبقها صوت ساكن ــ كما فى هذه القصيدة ــ فقد تضاعف فيها العسر. ومن ناحية فإن الشاعر يعقوب السبيعي شديد الشغف بالقوافي الصعبة، ومن يراجع قوافيه فى دواوينه الثلاثة، سيتأكد له هذا، مما يعني أنه يتعمد هذا الأمر تعمداً، ويسعي إلي أن يكون سمة مستمرة فى شعره، وله هذا الحق، ما دام لا يدفع به إلي حد الافتعال والتصنع، وهذا هو الجانب الآخر فى موضوع القافية، فقد جاءت هنا بعض كلمات الهمزة الساكنة على وزن فعيل (مثل: هنيء، جرئ، ظميء، بطيء، بريء .. إلخ) كأنها أنة المحزون، وآهة الشجن ، وانطلاق الأنفاس المحبوسة، والعاطفة التي تحاول أن تتكتّم سرّها، فتفضي به الكلمات والصور، لتبلغ بالشاعر حالة الاتزان (النسبى) الذي يفشي سرّه البيت الأخير.

الرواية



الطيب صالح يقيم عُرسًا لزين القرية السودانية

١- تمهيد :

"عرس الزين" عنوان الرواية الثانية، للأديب السوداني الشهير: الطيّب صالح، وهو يعدّ أحد عُمُد الرواية العربية الحديثة، يذكر اسمه إلي جوار أسماء كبار مبدعيها من أدباء الجيل الثاني، بعد الجيل المؤسس من أمثال محمود تيمور، ويحيي حقى، وتوفيق الحكيم، أما ذلك الجيل الثاني فيتصدره اسم نجيب محفوظ فى مصر، والطيب صالح فى السودان، وعبد الرحمن منيف فى العراق، وغيرهم أيضاً، وقد سطع نجم الأديب السوداني مع صدور روايته الأولي "موسم الهجرة إلي الشمال" التي أثارت من حولها جدلاً صاخباً بين معجب بها، ورافض لها، وقد يكون سبب الإعجاب هو بذاته سبب التحفظ والرفض، إذ إنها فى جرأتها الواقعية، وحرصها على تصوير الخصوصية التي يتميز بها الريف السوداني قاربت المنطقة الممنوعة أو المحظورة فى التصوير الفنى، ونعني المشاعر المكشوفة والألفاظ الفاضحة والإشارات المبتذلة، فهذا الجانب أثار مخاوف الأخلاقيين، ومن ينظرون إلي فنون الأدب على أنها طرق للتربية والتوجيه النفسي والخلقى، وأن الأديب مهما ادّعي من حق حرية الإبداع وتحرير الموهبة من أي قيد لا يحقّ له أن يتخطي هذا الحاجز، حاجز الفضيلة، ومراعاة الذوق الرفيع. أما الذين يرون أن الجمال الفني هو فى ذاته فضيلة، وأنه لا ينفك عــن الحرية، التى يحققها المثــال أو النحّات حتــي فى

التماثيل العارية أو اللوحات التي تضاهيها، هذا الفريق رحب برواية "موسم الهجرة إلي الشمال"، ورأي أنها تمثل خطوة جريئة، وأسلوباً مبتكراً لتطوير فن الرواية العربية حتي لا يظل يراوح فى موضوعاته التقليدية، وأساليبه المألوفة المصنوعة .. أو الزائفة.

ولكننا نظلم الطيب صالح وفنه الروائى، بل نظلم تلك الرواية إذا حصرنا الحوار فيها أو حولها فى قضية تلك الصفحات أو العبارات المكشوفة، التي نري أنها ليست جوهر الرواية، وليست ميزتها، وبخاصة أننا نعرف أن فى الأدب العربي الحديث روايات وقصصا أكثر انكشافا وابتذالا، ومع هذا لم تأخذ موقعاً مهما فى فن الرواية العربية الحديثة، ولم يهتم بها النقاد، بل لم يهتم بها جمهور القراء كذلك، وهذا معناه أن أهمية "موسم الهجرة إلي الشمال" ليست فى جرأتها فى تناول هذا الجانب الجنسي المرفوض بإشاراته كما بألفاظه، وإنما جرأتها فى كشف أسرار وأغوار العلاقة بين الجنوب والشمال، (وهو الموضوع الذي عرف بقضية العلاقة بين الشرق والغرب) أي الأقطار العربية، وأوروبا، فنحن نعرف أن هناك عدداً من الروايات اهتمت بهذا الموضوع، مثل عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وأديب لطه حسين، وقنديل أم هاشم ليحيي حقى، والحي اللاتيني لسهيل إدريس .. وغيرها .. ولكن الفتي الشرقي (أو الجنوبي علي وجه الحقيقة) فى رواية الطيب صالح المشار إليها، ولأول مرة، لم يكن غريباً وحسب، لقد كان سودانياً، أسود، تختلط فى عروقه الدماء العربية بالدماء الزنجية، وهذا جعل موقف بطل الرواية من الحضارة الغربية (أو الشمالية) ومن المرأة البيضاء ـ رمز تلك الحضارة ـ مختلفاً عن مواقف جميع "الأبطال" السابقين الذين عايشوا تجربة الحياة فى المجتمع الأوروبى، وعانوا الشعور بالنقص، والتفتيش عن هويتهم الضائعة.

لقد جاءت رواية "عرس الزين" تالية لموسم الهجرة إلي الشمال، ومن بعدها صدرت للكاتب رواية "بندر شاه" بجزئيها: ضو البيت، ثم: مر يود، كما صدرت له قصص أخرى، ولكن عملا من هذه الأعمال لم تكن له الإثارة التي كانت للرواية الأولى، ولا الطرافة والعذوبة وروح البراءة التي اتصف بها

"الزين" فى رواية "عرس الزين". وليس معني هذا أننا نجد قطيعة أو تناقضاً بين الرواية الأولي والرواية الثانية، إذ إن بينهما صلات متعددة، وخيوطاً ممتدة، وهذا أمر متوقع ما دام الكاتب هو نفسه، ومادام يحرص على تصوير البيئة الفلاحية السودانية شمال الخرطوم، وإذا كان جزء من زمن "موسم الهجرة إلي الشمال" يجري فى القاهرة، حيث التحق الشاب السوداني بالمدارس المصرية، ثم فى لندن، حيث سافر وراء طموحه للدراسات العليا، وهناك أسفرت شخصيته المعقدة عن أسرارها، فشهد له العلماء بالذكاء والتفوق، كما شهدت عليه جريمته إذ قتل صديقته الإنجليزية بغير رحمة، بأن فى داخله تمرداً غير محدود، فإن حياة "سعيد" انتهت وأخذت مداها فى تلك القرية السودانية التي نجدها ـــ بكل ملامحها فى "عرس الزين".

هناك أيضاً تضاد فى البنية المكانية ـــ فيما بين الروايتين ـــ فليس فى "عرس الزين" أكثر من إشارة واحدة إلي القاهرة، وأخري إلي الإنجليز، وبذلك انحصر الاهتمام بكامله فى عالم القرية، كما انحصر فى قضاياها الاجتماعية، وإن كان لهذه القضايا ـــ كما سنري ـــ امتداد إلي الوضع السوداني الاجتماعي العام، ولكن ليس كما كان الأمر فى "موسم الهجرة إلي الشمال" حيث كان التطلع إلي العالم، ومراكز الحضارة، وصراع الحضارات هو المحور الرئيس فى الرواية.

إن عتبات الرواية تعطي مؤشرا مهماً فى اتجاه البؤرة المؤثرة فى تشكيلها الفنى. والعتبة الأولي لأية رواية هي عنوانها، وهو هنا: "عرس الزين" وهما كلمتان ارتبطتا بعلاقة الإضافة، فالعنوان جملة أسمية أصابها الحذف، يمكن تقديره: "هذا عرس الزين" أو "هذه رواية عرس الزين" مثلا. والمهم أن الكلمة "عرس" تمثل ركناً من ركني الجملة المقدرة، وتتصدر العبارة الملفوظة، وهذا يجعل حفل العرس، الذي نشهده ونعيشه فى الصفحات الأخيرة، بمثابة الهدف أو المرتكز أو البؤرة التي تجري إليها الأحداث (الفرعية) أو تنطلق منها لتصنع شكل الرواية، وتحدد مراحلها. وكذلك الكلمة الأخري "الزين" فهو اسم شخص، علم، ولكنه ـــ فى نفس الوقت ـــ صفة، تعنى الحسن، والمرضى عنه، عكس

القبيح، والشين، وهذا الاسم/ الصفة يوقظ فى وجدان المتلقي حاسة التوقع، وإثارة الاحتمالات فى اتجاه معيّن، وستكون المفارقة لافتة ومثيرة حين يكتشف هذا المتلقى، أن هذا الزين الذي يتوقع أن يكون غاية فى التناسق والكمال، ليس أكثر من شخص غير سوىّ، تصفه القرية ـــ فى جملتها ـــ بأنه "الهبيل الغشيم" ولكن الكاتب، ومع كل ما أبدى من حرص على الواقعية، وتصوير واقع الشعور والمعتقدات العامة (المتناقضة) تجاه مثل هذه (الشخصية) ظل يغوص فى أعماق وجدانها الخاص، ووجدان القرية السودانية، حتي كشف عن عمق البراءة، وروح المسالمة، وعظمة الإيمان القدري فى تلك النفوس التي ساعدت "الزين" على أن تكون صفاته ليست بعيدة عن معني اسمه....

٢- الشخصية والحدث :

إن هذه العتبة الأولي ـــ المحددة بالعنوان ـــ تنهض على دعامتين هما بذاتهما تحددان أركان الشكل الفنى لهذه الرواية، فالزين شخص، والعرس حدث، "والزين" موجود من أول أسطر الرواية، وحتي آخرها، والعرس مشار إليه منذ ذلك السطر الأول، وهو الحدث الختامي للرواية، ومع هذا لا نستطيع أن نقول إن الكاتب حقق نوعاً من التوازن بين الشخصية والحدث، فقد سيطرت الشخصية تماماً، حتي يمكن أن نقول إن مراحل الحدث، أي سعي الزين إلى أن يتزوج، وتدرجه فى طرح موضوع سعيه، قد تم تقسيمه إلي مراحل هدفها الكشف عن الجوانب الخفية أو الخافية فى تلك الشخصية. وهذا الاهتمام بالشخصية متوقع من القارئ أو المتلقى، ما دام الكاتب قد اختار لبطل روايته أن يكون غير سوي بهذه الدرجة أو تلك، ونحن نعرف الصعوبة التي تواجه الكاتب الروائي حين يريد أن يصور شخصية غير سوية. إن الشخصية السوية، أو العادية، أو المألوفة محكومة بالفكر العام، والتصورات السائدة، والعلاقات الاجتماعية النمطية، ولهذا يمكن للكاتب أن يصور عالمها الخاص معتمدا على خبرته بذاته، وممارساته، وعلاقاته، وملاحظاته على زملائه أو أصدقائه .. إلخ، وهذا يختلف كثيراً عما لو أراد الكاتب أن يصور شخصاً أخرس، أو معقداً، لأن طرق التعبير، وحدود التفكير، وصور العلاقات، وحدود الحركة،

والقدرة على التواصل مع الآخرين، تختلف عندهما عن مثلها عند الأسوياء من الناس. والأمر أشد صعوبة بالنسبة للأبله، لأن عقله لا يحكمه قانون، وانفعالاته لا تخضع لأي كابح، ومفاهيمه غامضة لا يمكن التعرف على مسارها أو حدودها، وهذا كله يجعل من تصوير شخصية الأبله مغامرة معرضة للفشل الذريع، ولكن الطيب صالح من تلك القلة من الكتّاب الذين استطاعوا أن يقدموا نموذجاً متفرداً بصفاته وتكوينه، وليس محاكاة لأي نموذج آخر، كما أنه شديد الارتباط بأرضه وزمانه ــ كما سنري ــ ولعل هذا هو ما لفت إليه اهتمام الفنان الكويتي خالد الصديق، إذ حوّل الرواية إلي لغة السينما، فكانت الفيلم الكويتي الثاني والأخير (بعد الفيلم الأول: بس يا بحر) مع الأسف، إذ توقف الاتجاه نحو هذا الفن العصري الخطير الذي قطعت فيه السينما الكويتية خطوات قليلة، ولكنها متميزة، وموفقة.

يحمل السطر الأول فى الرواية صيغة خبر، تطلقه حليمة بائعة اللبن: الزين داير يعرس!!، وهي تتوسل بإذاعة الخبر ــ حيث تثار الدهشة ــ إلي غش مكيال الحليب، ومن جانب آخر يذيعه الطريفي ــ التلميذ الذي تأخر عن موعده، ليشغل به ناظر المدرسة عن معاقبته .. وهكذا تضعنا ردود الفعل المندهشة المصدومة أمام ضرورة البحث عما جرى، ولكن الكاتب ــ وقد أثار تشوفنا ــ يتركنا ليبدأ الحكاية من أولها: إنه يبدأ بوصف ضحكة الزين (كنهيق الحمار)، وتقترن غرابة الصوت بغرابة المنشأ، فقد ولد ضاحكاً، وليس باكياً مثل جميع الأطفال، ثم يستكمل الوصف الحسّي للشخصية: ليس فى فمه غير سنتين، كما كان وجهه مستطيلاً، وعنقه أطول حتي كان من بين الألقاب التي أطلقها عليه الصبيان: "الزرافة"، وتكتمل مفردات الصورة بذكر حيوانات أخرى: فذراعاه للقرد، وساقاه للكركى، فضلاً عن الخدوش والتشوهات فى قدميه الحافيتين، إلي وجهه، فضلاً عن أنه أكول نهم للطعام، ولكنه ليس عدوانياً، ــ حين نصل من الوصف الحسي إلي الوصف النفسي ــ فإن هذا الفتي الضاحك الساذج، فى الأفراح تلقاه بين "كمشة حريم" يغني ويرقص، وعند البئر يساعد دون طلب أو انتظار أجر، هو بين الأطفال طفل، وبين

الكبار "درويش" ولكنه بين النساء يكتسب "معنى" آخر، لأن خياله الجامح وراء جميلات القرية بدأ يؤدي وظيفة لم تكن مقصودة، وهي لفت الأنظار إلي هؤلاء الجميلات، بحيث استقر شعور بأن من يتعلق بها الزين ويعلن حبه لها ترشح للزواج على الفور، لقد اعترف له الناس بسلامة ذوقه، لا تخيب له إشارة، أو تطيش عبارة:

ــ "عوك يا أهل الحلةِ، يا ناس البلد، عزة بنت العمدة كاتلا لها كتيل. الزين مكتول فى حوش العمدة".

ــ "أنا مكتول فى فريق القوز".

ــ "أنا مكتول فى حوش محجوب".

إن الناس "تأخذه على قد عقله"، ولا تؤاخذه بتخليطه، ومع هذا تعترف له بما تشاهد منه، من شدة الحيوية، بل القدرة البدنية، إنه يلهب حلقة الرقص، ويجعل من الأفراح وليالي الأعراس مهرجاناً للسعادة والقوة، والتوحد بالمشاعر، ولكنه حين تعدي عليه "سيف الدين" وضربه بالفأس وشجه لم يهمل حقه، فأخذ بثأره وأوشك أن يقضي على حياة سيف الدين لولا تدخل الدرويش الصالح، الذي يمثل جانبه الروحى، وجانب القرية الروحي كذلك، وهو الشيخ "الحنين". إن "الزين" الذي سيثير عرسه الدهشة والغرابة فى القرية، لأن العروس التي آثرته وفضلته على كل من تقدم للزواج هي الفتاة "نعمة" ذات الشخصية القوية، فهي جميلة، متعلمة، تحفظ القرآن، وتناقش أباها وتتحفظ على آراء أخوتها الذكور، "نعمة" ابنة الحاج إبراهيم أحد أعيان القرية الذي ستظهر مقدرته حين يدفع مهرها (مهر ابنته) من ماله الخاص نيابة عن الزين مائة دينار ذهباً، نعمة هذه ابنة عم الزين، وهي التي يمنحها مكانة خاصة فى نفسه منذ افتتاح أحداث الرواية، فهو "مكتول" كل حين وآخر فى "فريق" أو فى "حوش" ولكن فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها". (ص ١٢)، ويحتفظ الكاتب باسمها سراً ليزيد تشويقنا، ثم إنها تلقي الزين يمارس هذره وعبثه مع النساء" كل هذا وفي الحي صبيّة حلوة، وقورة المحيا، غاضبة العينين، تراقب الزين

في عبثه ومزاحه وهزاره، وجدته يوماً في مجموعة من النساء يضاحكهن كعادته، فانتهرته قائلة: ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ، تمشي تشوف أشغالك؟ وحدجت النساء بعينيها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك وطأطأ رأسه حياء، ثم انسلّ بين النساء ومضي في سبيله". (ص ٣٨). وإذن فإن الزين (الهبيل الغشيم) ليس هبيلاً ولا غشيماً فيما يتصل بخصوصية الحب، وحقوق المحبوب، وقد حرص المؤلف أن يساند في هذا التميز جانبان أولهما يرجع للزين نفسه الذي يبدو شديد العطف على الذين هزمتهم الحياة وقست عليهم، مثل الطرشاء، وموسي الأعرج، وأنه يعرف حدود الحق ويلتزم به، فهو يعاقب سيف الدين ويضربه بقوة ثأراً لنفسه، ولكنه ــ عقب هذا ــ يقبل رأسه ويصالحه عقب حصوله على حقه منه، كما أنه حين يعلن رغبته في الزواج من نعمة يقول: "بنت عمي وأنا أحق بها" (ص١١١)، فهو يدرك حدود الحق المكتسب في المجتمعات ذات التكوين القبلي أو المحافظ، أما الجانب الآخر فيرجع إلي "نعمة" نفسها التي أفرد لها الكاتب عدة صفحات تبرز خلائقها ونقاء روحها (ص٥١، ٥٢، ٥٥، ٦١) لقد ترامي على أعتاب جمالها وهيبة والدها أعز شباب القرية، وأهم موظف فيها (حيث تعد الوظيفة نوعا من السلطة والشارة الاجتماعية) ولكنها أهملتهم جميعا، ورضيت الزين. إن الكاتب لا يرجع هذه الاستجابة إلي خلل في مفاهيم القيم الاجتماعية عند الفتاة، لكنه يغلب الإيمان القدري والقيم الروحية. إن حفظها وتلذذها بسورة معينة من القرآن الكريم (سورة الرحمن، ومريم، والقصص) قوى فيها عاطفة الرحمة "كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدري نوعها" (ص٥٢)، فكان زواج الزين، ابن العم قوي البدن قوة خارقة، الذي لا يحتاج إلاّ إلي قليل من الضبط، هو مجال هذه التضحية العظيمة.

وكما قلنا سابقاً إن الرواية مبنية في هيكلها وتطورها على شخصية الزين، ولكنها في جمع الأسانيد لبث (المعقولية) في تكوين الشخصية وجلاء جوانبها، تحولت إلي رواية اجتماعية تصور مرحلة من مراحل تطور المجتمع الريفي في أقاليم السودان الشمالي، فكأنما كان الزين "المفتاح" الذي ييسر

للكاتب الولوج إلي فرز المجتمع إلي محاوره وتحديد قضاياه. إن "الزين" الذي يصيح بين حين وآخر: "أنا مكتول في ...." إنما يحدد شخصاً أو جماعة تتجه إليها الإضاءة (الاجتماعية) في الرواية، فحينما هتف باسم عزة بنت العمدة، عرفنا ــ خلال هذا ــ استعلاء العمدة وجبروته، ثم رأيناها انتهازيته في تسخير الزين للعمل عنده مجاناً، وحين صار الزين (كتيلا / قتيلاً) في عرب القوز اتجهت الإضاءة ــ في الرواية ــ إلي القطاع البدوي المتعالي على مهنة الفلاحة، المستعلي بعرقه العربى، وكيف يبادله الفلاحون جفوة بجفوة ... وهكذا. كما كان هذا النداء نفسه سبيلاً للكشف عن مصادر قلق المرأة (أهل الفتاة) في تلك المجتمعات التي تنظر إلي الزواج على أنه الحل النهائي والوحيد لفتاتهم. وعبر صراعات ومشكلات الزين نتعرف على آثار جانبية مؤلمة لحركة تحرير الرقيق بقوة القانون، وليس بالتطور الطبيعى، وكيف تحولت في بعض جوانبها إلي سلبية (عجز بعض الرجال، والضياع لبعض النساء)، كما نراقب ملامح التطور الاجتماعي في المستشفى، وبناء المدرسة، وبدء الميكنة الزراعية، ولكن أهم جانبين وجّه الكاتب اهتمامه إليهما فكان لهما أثر إيجابي في تأصيل الشعور بموقع الشخصية (شخصية الزين) وكذلك في تعميق المضمون الاجتماعي للرواية، هذان الجانبان هما :

١- تحديد محاور القوة في القرية (مجتمع القرية : ص٩٧) فهناك إمام المسجد الذي درس بالأزهر، ومن حوله بعض كبراء القرية، وهذا المحور يلتزم بأداء الفروض الدينية، وهناك محور مضاد لا يعترف بالإمام، ولا يصلي ولا يصوم... وأغلب هذا المحور من شباب المدارس، ويقارب هذا المحور عدد من المثقفين الذين قرأوا أو سمعوا عن المادية الجدلية (الماركسية). ثم يأتي محور الوسط، من أصحاب النفوذ الفعلي على مقدرات القرية والاتصال المؤثر على أهلها، وهم فلاحون من الأعيان، يقررون كل شيء، ويواجهون المواقف، وكلامهم وقرارهم نهائي في أي موضوع.. إنهم الطبقة المالكة / العاملة في القرية، ليست لها وظائف حكومية، ولا تميل إلى الثرثرة الثقافية، ولكنها تمثل ضمير القرية ويدها

الفاعلة، فكل شيء يبدأ منهم، وينتهي إليهم، حتي المقاولات، والمشروعات، ومكتسبات التطور. نلاحظ أنهم كانوا دائماً مع القرية ذاتها، ومع سطوتهم، لا يهملون قريتهم، ولا يكرهونها فى نفس الوقت... إنهم ميزان التدرج الطبيعي فى التقدم الاجتماعى.

٢- الجانب الثاني الذي عمّق المضمون الاجتماعي للرواية، وجعل من شخص الزين شخصية غنية بالدلالات، هو ما يمكن التعبير عنه بأنه تعدد زوايا الرؤية للزين نفسه. فهناك من يعده مجرد شخص يعاني التخلف العقلى، وأنه غير مسؤول عن أفعاله، وهناك من يراه ــ على العكس ــ شخصاً مباركا، آثره الشيخ "الحنين" ــ ونتأمل دلالة الاسم ورومانسيته ــ بحبه، فلم يقبل ضيافة فى غير بيته. وهناك الموقف الوسط الذي يمثله محجوب، إنه ليس متديناً، ولكنه يردد مع أهل القرية الاسم الذي اختاره الشيخ الحنين للزين، فقد سماه "المبروك" وبشّره بأنه سيتزوج أحسن بنت فى القرية، إن محجوب غير متدين، ولكنه يخشي أن يعلن جحوده، إنه لا يطمئن إلي قلقه وشكّه، لأنه لا يعرف تماماً ما الذي يمكن أن يفعله هؤلاء المجاذيب أو الدراويش، فربما ألحقوا به أذي !!

هذه هي مستويات التعامل مع العقيدة، وهذا التقسيم يذكرنا بما صنعه طه حسين فى كتابته لسيرته الذاتية فى شكل روائي فى كتاب "الأيام"، ولكن الطيب صالح كان أكثر حرصاً على توحيد المعني فى روايته إذ جعل من (الزين) عنصرا مؤثراً فى هذا التحليل أو التشريح لمحاور المجتمع، وليس مجرد شخص يشاهد ويروى، كما كان "الصبى" فى "الأيام".

٣- الجوانب الفنية :

لقد وضع الطيب صالح نصب عينيه منذ السطر الأول أنه يكتب "رواية"، ولهذا حرص على تقنيات فن الرواية، وحاول أن يقدم عملا متماسكاً إلي حد كبير. إن الخطَ الأساسي فى صنع التماسك هو شخص الزين نفسه، فهي روايته، وكل الشخصيات التي استدعيت إلي الرواية، فإنما لأن لها به علاقة، سواء كانت

علاقات تجاذب وتوافق أو تنافر وصراع، كما أن حفل عرسه الذي اختتمت به الرواية حقق مشاركة عامة، وتوحداً غيرّ مسبوق لكل قطاعات ومحاور وشخصيات القرية، حتي القوز (البدو) المتباعدين عن القرية، حتي أهالي الجانب الآخر من النيل، حتي إمام المسجد، والمنبوذين .. حضروا جميعاً وشاركوا كل بوسيلته، فى حفل يعلن انتصار البراءة، وقدرة الحب وحده على تخطي كل العقبات. لقد ترك الزين حفل عرسه واختفى، وقد ظنوا به الظنون، ولكنه كان موصولاً بمصدره، بمنبعه، بالشيخ الحنين (الدرويش) الذي ثوي فى قبره وحيداً، خارج القرية، ذهب إليه يزوره ويبكي على قبره فى مشهد ختامي مفعم بالروحية والصفاء. وهنا نقول إن مجرد ذكر اسم "الزين" وتحركه فى صفحات أو فصول الرواية لا يعني أنها تحقق لها الوحدة والتماسك، إذ كان يمكن أن تجمح الشخصية، أو ينقطع تواصلها، أو تنتقل فى الزمان والمكان. ولكن الزين الذي ظل فى قريته (لم يغادرها إلا لزمن قصير قضاه فى مستشفي مروي عقب ضربه بالفأس، وكان لهذا أثر إيجابي إذ عاد وقد ركب أسناناً صناعية فتحسّن منظره) هذا ساعد الكاتب على أن يكون اتجاهه الغوص فى أعماق المجتمع، والشخصيات، وتصوير الطبائع، وليس الأماكن.

ومن ناحية أخرى، فإنه لما كان "العرس" هو مفاجأة البداية، كخبر، ودهشة الختام، كمشهد وتصوير، فإن كل ما بين إعلان الخبر، وتجسيده فى حفل عام، أي أن كل ما بين بداية الرواية وختامها، مشي فى هذا الاتجاه، مع بعض الاستطراد الذي عرفناه فى تحليل محاور المجتمع، فإنه لم يكن مطلوباً بقوة للمعرفة بالزين ذاته، وقد انعكس هذا على إيقاع الزمن فى السّرد، فقد أسرع، أو أبطأ، استجابة لرغبة الكاتب فى التعريف بشخصياته (الأخرى) وطبائع القرية المتأصلة.

في أول عبارة فى الرواية تطلق حليمة خبر عرس الزين متحرراً من قيد الزمن.

ــ "الزين مو داير يعرس" ؟ (ص٥)

ولكن الطريفي ــ التلميذ ــ سيحدد الزمن بعد صفحة واحدة:

ــ "الزين ماش يعقدو له بعد باكر" (ص٦)

غير أن هذا التحديد سيظل معلقاً، بل يتم تجاهله، ليظهر أثره بعد ثمانين صفحة (ص٨٧) فقد "جلس الطريفي خلسة فى مقعده، بعد أن حدّث الناظر بخبر عرس الزين". إن الزمن الخارجي (أو الموضوعى) لا يزيد عن بضع دقائق بين وقوف الطريفي يحدث الناظر بحوش المدرسة، وجلوسه بالفصل. فكيف انقضت هذه الصفحات من الناحية الزمنية؟ لقد تحرر الزمن من سيطرة اللحظة، ومن قبضة المكان سواء كان بيت آمنة، أو حوش المدرسة. وهكذا عاد الكاتب إلي ظروف ميلاد الزين، بل قبل هذا صور الزين نفسه فى حركته وسلوكه اليومي المألوف، وبعد حين يقول: "ومضي شهر" (ص٢٦)، ثم يحرر السياق من سطوة الأرقام المحددة، فيقول بعد صفحة واحدة: "استيقظت البلد يوما" (ص٢٧)، بل يتحرك فى زمن مفتوح تماماً: "ووفدت على الزين سنوات خصب" (ص٢٧)، ثم يتراءي له أن يعود إلي مشهد الصفحة الأولى، فيذكر أن "لم تصدق آمنة" (ص٤١)، وحين يبدأ بتقديم شخصية "نعمة" فإنه يبدأ من طفولتها ــ كما فعل مع الزين ــ ويتعرض الزين لحادث العراك مع سيف الدين ويشج رأسه (ص٦١) وبعد هذا الحادث بأعوام طويلة (ص٧١).. إلخ. وهذا يعني أن الكاتب الذي حرص على أن يكون الزمن الخارجي لا يزيد عن يومين، تحرك بزمن السرد فى فضاءات مفتوحة علي كل مراحل حياة الزين، ونعمة، مع انتقاء أحداث معينة هي الأكثر ارتباطاً بالعرس، وبالكشف عن طبيعة الشخصية. وهذا التحرر من سياق الزمن، والتحرك ما بين الماضي (الاسترجاع) والإشارة إلي ما سيكون (الاستباق) اكتسب الشكل الفني حيوية وحضورا وتأثيرا أقوي مما لو كان يتدرج متدفقاً فى تراتب منطقي محكوم بحركة الزمن الخارجي.

وقد حرص الكاتب على أن يقترب من اللهجة السودانية، أو لهجة الريف السوداني فى مناطق الشمال خاصة، فهناك النداء للرجل (يا زول) وفنجان جَبنة، "ولكين" بدل لكن، "وقسدت" بدلا من قصدت. ويتجاوز المفردات إلي بعض التراكيب مثل: الزين حبابه عشرة، الزين وذ حلال. وتعني الزين شخصية يحبها الجميع، وهو ابن حلال ... أي الطيب!! كما كان حريصاً على

تمييز لغة النساء ــ كما فى لقاء آمنة وسعدية (ص٤٢) ــ عن لغة الرجال. بل إن لغة الكلام تختلف حسب درجة التعليم (وهنا يمكن أن نراقب لغة إمام المسجد الذي يتعالي بتعلمه فى الأزهر) ولغة ناظر المدرسة.

لقد رعي الكاتب هذا الجانب اللغوي الذي يؤكد الخصوصية للبيئة المكانية للرواية، وقد أكسب هذا رواياته رواجا وإعجابا، لأنه لم يبالغ بالدرجة التي تجعل المتحدثين بلهجات عربية أخري لا يتجاوبون مع الرواية نتيجة عدم الفهم أو استغلاق الدلالة (مع أنه توجد بعض العبارات التي تحتاج إلي استيضاح) حيث تولى السياق إضاءة المعني بدرجة مناسبة. وهذا أعطي الرواية جوا من الواقعية التي تصل إلي حد التصور الفوتوغرافي بالنسبة لبعض المشاهد، كما فى هذا الاقتباس الذي نجده فى (ص١١١ ، ١١٢) حيث يتداول (الرجال المتنفذين) فى القرية حديث العرس المرتقب :

"قال الزين : بت عمي ولاّ لأ؟ يروح يشوف له بت عم.

قال محجوب له بحزم : العقد يوم الخميس الجالى. بعد دا ما فيش طرطشة ورقيص وكلام فاضى. سمعت ولا لأ؟

سكت الزين ...

وسأله الطاهر الرواس: منو القال لك؟ فقال الزين: هي نفسها كلمتنى...الخ.

والفوتوغرافية هنا لا تأتي من محاكاة لهجةالخطاب اليومي وحدها، بل ــ أيضاً ــ من الاهتمام بالتفاصيل العادية، ووصف الحركات المصاحبة، والانفعالات، والإطار المشهدي للمجلس الذي يتميز بتلك الخصوصية السودانية الريفية المحببة.

ولابد أن نلتفت إلي طريقة الكاتب فى ذكر أسماء الشخصيات، إنهم لا يبدون فرادى، بل مجاميع، وهو فى هذا يعكس واقع الحياة فى المجتمعات ذات الترابط القوى. والكاتب لا يقول ــ مثلاً ــ محجوب وجماعته، أو أصدقاؤه، إنه يذكرهم جميعاً، بأسمائهم كل مرة: محجوب، وعبد الحفيظ، وبكرى، وأحمد أبو إسماعيل، والطاهر الرواس، وحمد ودّ الريس..

إنه بهذه الطريقة يبث الوعي بالمكان، وليس بالشخصية فقط، لأن الرابط مكاني فى الأساس وبمثل هذه الأساليب تقوي الجانب الفوتوغرافى، كما أن الرواية اقتحمت مطالب الأداء الحديث فى فن الرواية حيث يكتسب "المكان" أهمية أولي فى تشكيل الرواية. وفي هذا لا يتناقض قولنا إن "عرس الزين" رواية شخصية، مع القول بأنها، رواية مكانية فى نفس الوقت، فالزين ابن المكان أكثر مما هو انعكاس لأي مؤثر آخر، وهذا نوع من خصوصية هذه الرواية الذي أكسبها أصالة وجاذبية واضحة.



عبد الله خلف يستوحى المرقاب

مدرّسة من المرقاب
رواية بين التسجيل والتعليم

مقدمة :

صـــدرت رواية الأستاذ عبدالله خلف، عن مطابع دار الكشّاف ببيروت فى كانون الثاني (يناير) عام ١٩٦٢، وهي تعدّ الرواية الكويتية الأولى. لقد سبقتها "آلام صديق" للأديب فرحان راشد الفرحان، وقد صدرت عام ١٩٥٠، ولكن "آلام صديق" تدخل فى مصطلح الرواية من ناحية الموضوع أو المحتوى، لأنها تحكي قصة حب فاشل فى الكويت، عملت الحواجـــز الطبقية علي قمعة، مما اضطر الفتي المحب إلي الهجرة إلي بلد آخر، عاش فيه قصة حب لفتاة تشبه محبوبته الكويـــتية فى وطـــنه، ولكن حبه الثاني لم تكن نهايته أكثر توفيقـــا من حبه الأول، لأن الفتي كان مشدوداً إلي ماضيه. هـــذا موضـــوع رواية، من ناحية الزمن، وتنويع الأماكن، وعـــدد الشخصيات، ووصف الأحداث، والعواطف، ولكن "الحجـــم" كـــان محـــدودا جدا، لا يزيد عن خمسين صفحة تقريـــبا، وهـــذا لا يتماشـــي وشـــكل الـــرواية التي تتميز بالموضوع، كما تتميز بالحجم والشكل.

أما "مدرّسة من المرقاب" فقد استوفت حجم الرواية (١٨٠ صـــفحة) وعـــلي الـــرغم من أنها - من حيث زمن السّـــرد - تجـــري فى عدة أيام، وهي تلك الأيام من آخر العـــام الدراســـي التي أخذت فيها المدرسة "نجيبة" تقرأ من مذكراتها علي تلميذاتها فى المدرسة، أوقاتا - يفترض أنها

قليلة جداً أو قصيرة – متقطعة، فإن زمن القصة يختلف كثيراً عن زمن السرد. إن زمن القصة يوازي زمن عمر هذه المدرّسة تقريباً، لأنها تصور حياتها منذ الطفولة المبكرة، حيث يغيب والدها لعمله فى البحر مدة طويلة، حتي إنها تنسي ملامحه، وتنسي أن لها أبا، وإلي أن أصبحت معلمة مدرسة، لها رأي فى شؤون الوطن، وفي حياة المجتمع.

إن نقطة البداية فى فهم هذه الرواية من الناحية الفنية أن "تقرأ" تاريخ صدورها بإمعان، ثم عنوانها، ثم مكان صدورها.

وقد عرفنا أنها صدرت عام ١٩٦٢، وهذه الفترة تمثل الحدّ الانتقالي الفاصل بين المجتمع القديم، فى الكويت، والمجتمع الحديث، حيث تمّ إعلان الاستقلال (١٩٦١) وأجريت الانتخابات الأولى (١٩٦٢) بعد صدور الدستور، وتحولت الدوائر إلي وزارات.. أي أن "شكل" الدولة العصرية كان يعلن عن نفسه يوما بعد يوم، وكذلك كان التغيّر فى "شكل" المجتمع وعلاقات الناس، إذ بدأ التوسع فى البناء للأحياء الجديدة خارج السور، وانتشر التعليم بما فيه تعليم البنات، كما ازدهرت التجارة، وعرف الناس السفر إلي الخارج ... إلخ.

هذا الانتقال من نظام وطباع اجتماعية (تقليدية) سائدة، إلي نظام وطباع جديدة، هو أهم ما يلفت نظر كتّاب الرواية بصفة خاصة، بل إن تصوير هذا الانتقال أو التطور هو الذي ينشأ عليه فن الرواية من الأصل. فالروايات الأولي فى كثير من الآداب العالمية، أبدعها مؤلفون شغلهم أمر مجتمعهم، وأزعجهم التغيّر السريع الذي فرض نفسه علي الحياة من حولهم، ولهذا تكون الروايات الأولى، مثل هذه الرواية: قسمة بين التسجيل والتعليم. فالتسجيل يهتم بوصف الأماكن، والأحياء، والنماذج أو الصور الإنسانية، والخصائص اللهجية.. إن الروائي يتحول إلي مصوّر بالكاميرا، يريد أن يثبّت كل ما تراه عيناه قبل أن يزحف عليه زمن التغيير، وقبل أن يغيب عن الذاكرة .. إنه نوع من الاعتزاز بالماضي، والانتماء إليه. وهذا واضح جدا فى هذه الرواية.

أمـــا التعـــليم ــ أو النزعة التعليمية ــ في الرواية، فتعني أن الكاتب، أو السـارد / الـراوي، لا يـأخذ موقعــاً محــايداً يصف الأشياء، والأشخاص، والأحــداث. إنــه يفـرض رأيــه، فيصـف هذه الأمور (الأشياء والأشخاص والأحــداث) من وجهة نظره، ويلاحق الوصف بإبداء الرأي، ويعقب علي إبداء الـرأي باســتخلاص الموعظــة، وتوجيــه النصائح. وهذا كثير جدا في رواية "مدرسة من المرقاب"، كما سنرى.

وحيــن نســتعيد عــنوان الرواية سنجد فيه أمرين: تحديد المكان، وهو المــرقاب، وهــذا من نوع الحرص علي التسجيل ورسم صورة المكان قبل أن يكتسـحه العمــران الجديد الزاحف، و"مدرّسة" الذي يعلن عن حضور "المرأة"، علي الغلاف، وفي صميم الموضوع، بل إن "المرأة" هي التي تحدد "الرؤية" أي وجهــة النظر والهدف، لأن هذه المدرّسة هي التي تتولي سرد حكايتها، وحكاية مجــتمعها الكويــتي. هذا مع أن المؤلف "رجل". وسنضع في آخر هذه الدراسة الأدبيــة بعــض الملاحق أو الوثائق التي تمثل الصفحات الأخيرة من الرواية، وتتضــمن تلخيصــا لموضــوعها وأهدافها كما يراها المؤلف (عبد الله خلف) ويــتحدث عن هذه المدرسة (نجيبة) علي أنها من صناعته، وتحمل وجهة نظره بذاتهــا، ويقــدم لــلقراء وعدا بتأليف الجزء الثاني معتبرا أن هذا المطبوع هو مقدمــة أو جزء أول، ولكن الجزء الثاني الموعود لم يصدر حتي بعد ما يقارب الأربعيــن عامــا مــنذ صدر الجزء الأول، وليس في هذا ما يفسد علينا تذوق الجــزء الأول، وليــس فيه ما ينتقص مجهود الكاتب، وكل ما هنالك أن تسارع إيقاع الحياة في الكويت، واتساع موجات التغيير والتحديث في المجتمع الكويتي لم يعد يكفيها جزء ثان أو ثالث .. إنها تحتاج إلي كثير من الأجزاء، لا يستطيع القيــام بهــا كــاتب واحــد، وهذا ما يحدث الآن، ولذلك لابد أن نقرأ روايات إســماعيل فهــد إســماعيل، ووليــد الرجيب، وطالب الرفاعي، وليلي العثمان، وغيرهم (فضلاً عن كتّاب القصة القصيرة) لنري الصورة كاملة، أو أقرب إلي الشمول، فيما تصور من جوانب التغيير والتحديث.

إن المرأة مهمة جداً بالنسبة لفن الرواية، والمرأة – في هذه القطاعات – أســاس لا يمكــن الغــضّ مــنه أو تجاهله، بل إن التغيير والتطوير فى النظام الاجــتماعي يظهــر عــلي "المرأة" قبل أي عنصر آخر، كما أن قضية المرأة تتشــابك مــع قضــايا أخــري هي التي تثير الفكر وتلفت الاهتمام، مثل قضية العمل، والتعليم، والانتخاب، وحق اختيار الزوج، وحق توجيه الأبناء .. إلخ.

فــليس مــن المصادفة أن الرواية العربية الأولي تحمل اسم امرأة، وهي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وفي تاريخ الرواية الإنجليزية رواية "باميلا" لرتشاردســون، وقضــية المســاواة بين الرجل والمرأة محور مهم فى كل من هاتين الروايتين.

في "مدرّسة من المرقاب" المرأة حاضرة مرتين: فهي التي تتولي التقديم، فأكــثر الأحداث مروية بضمير المتكلم "أنا" أي هذه المدرسة: نجيبة. ولكنها لا تكــتفي بــرواية الأحــداث والمشاهدات، وإنما هي تحكي قصة حياتها، وحياة مجتمعها الكويتي، ما بين عصر الغوص وحتي تاريخ نشر الرواية.

أمــا مــا يتعلق بمكان الطبع (بيروت) فيرشدنا إلي أن فن الرواية يرتبط بدرجــة كبيرة بوجود المطبعة، والطبع فى مدينة بعيدة يشعرنا بصعوبة ذلك فى الكويــت. إنــنا نعرف أن هذا يحدث الآن، ولكن الأديب الكويتي حين يلجأ إلي الطبع الخارجي حاليا فإنه يريد أن يقدم أدبه إلي القارئ العربي خارج الكوْيت، يحــرص علي أن يضع نفسه ضمن التيار العربي العام فيجاوز النشاط المحلي، إلــي النشــاط القومــي والعالمي، وهذا لن يتيسر له لو ظل إبداعه فى مكتبات الكويت وحدها.

الشكل الفني:

إن الشــكل الفــني هــو أول ما يميز الرْواية، قبل أن تتميز بموضوعها، وكذلــك فــإن أول مــا يجــتذب انتــباه القارئ فى الشكل، هو الحجم، أو عدد الصــفحات، وقــد أشرت إلي أن هذا الشرط متحقق فى "مدرّسة من المرقاب"، ولكــن الحجــم ليس كل شيء، بل ليس الأهم، لأن "الشكل الفني" يتجاوز مسألة

الحجـــم إلي طريقة تقديم السرد، وعلاقات الفصول أو الفقرات، وزمان الرواية ومكانهـــا أو أماكـــنها، ومـــنظومة الشخصيات التي بها، واللغة أو اللهجة التي كتبت بها.

فبالنســـبة لطريقة التقديم، التي تحدد إطار الرواية، فإن هذا يتحدد بالنظر إلـــي خطوات التدرج فى الكتابة. لقد وضع السارد لروايته فهرساً، كالذي نجده فى صدر أواخر المؤلفات العلمية، فكأنه يقسمها إلي فصول، دون أن يذكر هذه الكـــلمة "فصل"، وإن كان بدأ الرواية بـــ"تمهيد" وأنهاها بـــ "الختام"، كما اختار لكـــل قســـم (أو فصل) عنواناً (انظر الملحق الوثائقي رقم ٣)، بل إنه يسبق هذا الفهـــرس بفصل موجز يختار له عنوانا هو "محتوي الكتاب" يلخص فيه الدوافع والأفكـــار التي تضمنها هذا الجزء من الرواية، علي وعد صدور الجزء الثاني، ويذكـــر حوارا حدث بينه هو المؤلف (وليس السارد داخل الرواية) وبين بعض المهـــتمين، وأبـــدوا له بعـــض الملاحظـــات، مما يدل علي أنهم قرؤوا الرواية مخطوطة قبل طبعها، وهو يرد عليهم ويبيّن وجهة نظره.

وفـــي هذا التقسيم، واختيار عناوين الفصول، والتلخيص فى الختام (بعد الـــتمهيد فى صـــدر الرواية) كل هذا دل علي أن الكاتب اهتم بالجانب الفكري، بالقضـــايا الـــتي يثيرها فى روايته، أكثر مما اهتم أو فكر فى طريقة صياغتها. وهذا ما سنشرحه حين نعرض لمحتوي الرواية، والقضايا المثارة بها.

إن الشـــكل العام للرواية أنها كتبت فى "مذكرات" فهذه المدرسة، وجدت ذريعـــة فى زمـــن مـــا بين انتهاء مقررات الدراسة، وانتظار موعد الامتحان، فكـــانت تراجع مع تلميذاتها الدروس المعهود بها إليها، وبين حين وآخر تخرج دفـــترا ســـجلت بـــه ذكـــريات ومشاهدات تبدأ بزمن الطفولة الباكرة، فى ظل المجـــتمع القديـــم التقليدي، بكل ما كان يظله من أمان، وحرمان معاً، ويزحف الـــزمن لـــنعرف كيف تعلمت، وكيف تغيرت أوضاع الأسرة. ابتداءً من الأب الـــذي هجر دنيا البحر، واستفاد من التثمين، واشتغل بالتجارة، وتزوج فتاة فى عمـــر ابنـــته .. مما يجعل نجيبة تنقم علي الحياة الجديدة، وتفضل عليها عالمها

القديـــم، وإن كانت لا تعادي التطور فى ذاته، فالتقدم مطلوب، وتحديث الحياة ضرورة، ولكن انفلات الأخلاق، والتنكر للقيم يفسد كل شيء.

هكـــذا كان دفتر نجيبة، أو مذكراتها، هو الذي يقود الحدث، ويختار من أمـــور الحياة الفردية (بالنسبة لها ولبعض من تؤثر من تلميذاتها) وأمور الحياة العامـــة (المجـــتمع الكويـــتي) مـــا تراه جديرا بأن تحكيه لتلميذاتها. وفي هذه المذكرات سيطرت نزعة "الحكْي" والرواية بصيغة الماضي، فى تتابع لا يتوقف أو يـــتداخل مـــع شـــيء مـــن الحوار إلا فى القليل النادر، وهذا أثر سلبا علي التشـــويق فى الرواية، لأن "الصوت الواحد" بطبيعته يؤدي إلي إضعاف الشعور بالحـــركة، وجدليـــة التفكير، والقدرة علي "الموضوعية" التي لا تستقر إلاّ بعد عـــرض وجهات النظر المختلفة. وهذا لا يعني أن تتحول "الرواية" إلي معرض للأفكار والمناقشات الفكرية، وإنما يعني ضرورة الحرص علي تعدد الأصوات، أي وجـــود شخصـــيات مختلفة، أو يختلف بعضها عن بعض فى النوع (ذكر / أنـــثى) والعمر (أطفال/ شباب/ كهول) والنشاط العملي (تجار/ عمال/ مثقفين .. إلـــخ) والمستوي الاجتماعي (أثرياء/ كادحين .. إلخ) فهذا يجعل الرواية صورة موضوعية للمجتمع الذي تتحدث عنه، ويبث فيها الحيوية والتشويق.

ولكـــي ننصف المؤلف (عبد الله خلف) نقول إن الرواية أشارت إلي كل هـــؤلاء تقريـــباً، الأطفـــال والكهول، والفقراء والأغنياء، وحتي سفهاء تضييع الـــثروات .. والمـــثقفين .. ولكن أحدا من هؤلاء لم يحضر بنفسه، لم يتكلم عن تجربته، لم يصور الحياة كما يراها، إنهم جميعا قد حضروا من خلال مذكرات هـــذه المدرســـة، فهـــي التي تتحدث نيابة عنهم، وتصورهم كما تراهم هي .. وتحكـــم علي تصرفاتهم من منظورها الأخلاقي .. وهذا هو معني أنه ليس فى الرواية غير صوت واحد.

إن المؤلـــف المبتدئ – عادة – يفضل شكل المذكرات، أو اليوميات، أو الاعـــترافات؛ أي: السياق الذي يستقل فيه كل فصل بموضوع، لأن هذا يريحه مـــن الـــتفكير فى طريقة يربط بها بين أول الرواية ومراحلها حتي آخرها من خـــلال "قضـــية محـــددة" لأن الرابط الوحيد فى حالة المذكرات وما يشبهها هو

شـــخص المتكلم فقط. وهذا المتكلم ينتقل بين الموضوعات والقضايا كما يشاء، ودون أن يكشف لنا عن الخطة التي يسير عليها فى حديثه.

وكذلـــك يفضـــل المؤلـــف المبتدئ شكل المذكرات لأنها تيسّر له إبلاغ رســـالته العظيمـــة التهذيبية التي يحرص عليها، أكثر من حرصه علي مراعاة أصـــول الكتابة الروائية، وضرورة أن يبذل جهده فى اكتشاف وسائل فنية تزيد جرعة التشويق فى روايته.

وهـــنا نلاحـــظ مسألة مهمة، وهي أن المؤلف لم "يستسلم" لفن المذكرات ويكـــتفي بتقليب صفحات ما كتبته المدرسة نجيبة، ويقف "هو" متفرجا. لقد كتب تمهيـــدا مستقلا (ص ٧) وصف فيه مجلس هذه المدرسة، والكراسة التي دونت بهـــا مذكراتها منذ زمن، ووصف المدرسة نفسها، وأنها نموذج للجمال الوطني (الكويـــتي) كمـــا سيذكر – فيما بعد – أنها تمثل كل بنات البلد (ص ٦٨) وفي نهايـــة هذا التمهيد تبدأ المدرسة حديثها إلي تلميذاتها وتقرر أن ما كتبته "خير ما أقدمـــه لكـــنّ فى هـــذه الأيام التي سيعقبها الفراق المرّ المضني بعد أن قضيت معكـــن أربعـــة أعـــوام كاملة" (ص ١٠). إنها تختم هذا التمهيد بإعلان أن هذه "قصة حياتي".

ولأنهـــا قصـــة حياتها فقد كانت الحلقة الأولي عن الطفولة. ونعرف من الســـياق أنهـــا تكتب عن طفولتها من موقعها الحالي، أي كما تري هذه الطفولة بعـــد أن كـــبرت، لأنها تصف الأشياء بمنطق الوعي والخبرة. وهذا يوجه نقدا لمـــنظر الأوراق القديمـــة (الـــتي تشبه المخطوطات) التي تقرأ منها. إن نجيبة ليست متقدمة فى العمر، وإذا افترض أنها تحكي عام نشر الرواية، فإنها لم يكن مضي علي تخرجها عشرة أعوام !!

إن هـــذا الفصـــل الأول بعـــنوان: "مـــن غير أب" (ص ١١-٢٢) تبدؤه المدرسة وتنهيه دون تدخل، وكذلك تبدأ الفصل الثاني: "قصة تعليمي" (ص٢٥-٣١) ولكـــن الأســـطر الأخيرة فى هذا الفصل الثاني من صنع شخص آخر، إذ يقـــول: "وهنا انفرجت شفتا كل طالبة عن ابتسامة تدل علي المتعة والانشراح،

وكـــأن فيلما رائعا انتهي بقيام المدرسة، وأبدت كل واحدة ارتياحها ورغبتها فى تكمـــلة القصــــة فى الحصــــة القادمـــة.. وخرجت المدرسة، والطالبات، لقضاء الفرصة الأخيرة".

هذا المقطع – كما هو واضح – ليس مما كتب فى المذكرات، ولا تنتمي إلـــي زمانهـــا، إنـــه يصف "هذه اللحظة" التي جلست فيها المدرسة تحكي، ثم تنصرف.

وهذا يؤدي إلي أن:

١- للســـرد روايـــتين: الأول هـــو المؤلف الذي يكتب بضمير الغائب، فيقول: ذهـــبت، وخـــرجت، وابتسمت .. وهو ضمير العليم بكل شيء، أي يعرف كـــل مـــا يجري، ولكنه لا يشارك فيه، وهذا سبب إطلاق مصطلح: ضمير الغـــائب العارف بأسرار الرواية. الراوي الآخر هو المدرسة، التي تستخدم ضـــمير المتكـــلم (الحاضـــر) "أنا"، وهذه الطريقة فى تقديم أحداث الرواية محددة بأن الراوي لن يذكر من الحوادث إلا ما يكون له مشاركة وحضور فيـــه، وإلا فإنه لن يستطيع أن يبرر لنا كيف عرف هذه المعلومات دون أن تكـــون له مشـــاركة فيها؟ وقد احتاطت المدرسة لهذا الجانب فكانت – فى حـــالات قليـــلة – تشـــير إلي تلميذة معيّنة، أو صديقة قديمة، أو مقالة فى صـــحيفة، لكي توسّع من دائرة المشاهدة التي تتجاوز حضورها الشخصي ولا ترتبط به ارتباطاً حتمياً.

٢- ولـــلرواية زمنان كذلك، فالزمن الحاضر يرتبط بالراوية الغائب العليم بكل شيء، إنه يصف دخول المدرسة، وانصرافها، وما إذا كانت طالبة تقاطعها بكلمة أو تمازحها بحركة .. إلخ. أي أن "الحضور" ارتبط بضمير الغائب. أمـــا ما تقرؤه المدرسة من صفحات مذكراتها فيصور زمنا آخر قد مضى، قـــد يكون ماضيا قديما – نسبيا – مر عليه عشرون عاما، وقد يكون العام الفـــائت .. ولكـــنه الماضـــي .. وهذا هو معني أن زمن السرد غير زمن

القصـــة .. فالقصة، أي الحكاية، تنتمي إلي الماضي، أما تشكيلها، وترتيب فقراتها فينتمي إلي الزمن الحاضر.

المحتوي بين التسجيل والتعليم:

لقـــد انصب اهتمام الكاتب علي قضية التحديث واكتساح الطابع العصري لمظاهـــر الحيـــاة القديمة، المميزة للكويت، سواء فى الجوانب العمرانية، أم فى الجوانـــب الســـلوكية والأخلاقيـــة. وقد تجسّد اهتمامه بالجانب العمراني فى أنه سجّل أسماء الشوارع والأحياء، والمسافات، والاتجاهات، وكأنه يريد أن يحتفظ لها بصورة "كتابية" تتجاوز صورة "الكاميرا" فى مجال البقاء.

إن المدرّســـة تنتمي إلي مكان: "المرقاب" وهو أحد أقسام المدينة القديمة داخل السور (الشرق والقبلة والمرقاب) واختياره للمرقاب لأن التسمية لا تحدث اضـــطرابا فى الدلالة، فلو قال: مدرسة من الشرق، فربما فهم قارئ أنه الشرق العـــربي، أو الشـــرق الـــذي تدخـــل فيه اليابان مثلا .. وكذلك "القبلة" وقد تقرأ محـــرفة، أو توحي بالمعني الديني. إنه يريد: مدرسة من الكويت (بكل ما يعنيه الوطن) فكانت "المرقاب" أكثر طواعية ويسرا فى القراءة .. وطرافة كذلك لأن مـــادة: (ر ق ب) تعـــني الرقبة، والمراقبة، والرقابة .. وكلها تدل علي قدر من الـــتحكم والأهمية. وليست أحياء الكويت الرئيسية وحدها هي المذكورة، فهناك ســـكة عـــنزة، والجابـــرية (حيـــث كان السجن القديم)، وشارع دسمان، وحي الـــرزاقة، وحـــي الميـــدان، والفيحاء، والقادسية، والنقرة، وحولي، والسالمية، ومدرســـة صـــلاح الدين وضجيجها وصفارات معلمي الألعاب فيها، التي تفسد علي "نجيبة" رغبتها الطاغية فى الحديث إلي تلميذاتها..

وتـــتجاوز الرغبة فى التسجيل أسماء الأماكن فى المدينة، وما حدث من توســـع بإنشاء أحياء جديدة، وإنما وصف طبائع الحياة والأخلاق واللهجة كذلك: مـــثل الحوطـــة (ص ٥٠) وهـــواء الكـــوس (ص ٦٠) والبوشـــية (ص٦٤) والمستشـــفي الأمريكى وعدم اطمئنان الناس إليه حتي تمت معالجة الحصان به (ص ٩٦) والإشارة إلي فتح أول مدرسة للبنات عام ١٩٣٧ (ص ٢٥) ووصف

طريقة توزيع المياه، وشهرة ماء النقرة خاصة (ص ١٤) وطريقة الكويتيين فى الطحـــن وإعداد الطعام وأنواعه (ص ١٤٠- ١٤١) فى كل هذه الأمور تطغي رغـــبة التســـجيل، الـــتي تنبعث من عاطفة وطنية جارفة تهيىء للكاتب أن هذه الأشـــياء البسيطة مهمة جداً، ومعه كل الحق - فنياً ونفسيا - فقد لا نشعر نحن الآن بضــــرورة أن نعـــرفها، لقربنا منها، أو لأن صورها لا تزال حاضرة فى أخيـــلة آبائـــنا وأجدادنـــا، ولكن الأمر لابد سيختلف كثيرا بعد نصف قرن علي الأكثر، ولهذا ستكون لهذه الرواية دلالة وثائقية، تنافس أهميتها الفنية.

يمـــتزج التســـجيل الـــذي يعتمد علي وصف الأماكن والأفعال، وتحديد أســـمائها، بنزعة التوثيق، وسنري كيف يتحرك التسجيل والتوثيق معا فى اتجاه "التعليم" وهو أحد الأهداف المهمة عند الكاتب.

وقـــد رأينا من التوثيق ما يتصل بإنشاء أول مدرسة بنات، وأول مدرسة عـــراقية جاءت لتعليم بنات الكويت وتركت أثراً جميلاً، وما يتصل بالمستشفي الأمـــريكي، ويدخـــل فى هذا ذكر مقالين كتبهما الأديب فاضل خلف (ص ٧٩) ونشرهما فى مجلة "الشعب" التي كان يصدرها خالد خلف (وهما شقيقا المؤلف) وقـــد جاء ذكر البحث فى طرحه المهتم جدا بقضية كانت ساخنة فى تلك الفترة، وهي قضية السفور والحجاب، والكاتب متحمس للسفور، مطمئن لآثاره الأخلاقية والنفسية، ولا يري فيه ما يري غيره من احتمالات الانحراف بالحجاب، غير أنه يسند الإشارة إلي مقالتي فاضل خلف، ومجلة خالد خلف إلي إحدي الطالبات فى الفصـــل: وبالطـــبع فإن رأي الباحث (فاضل خلف) فى الحجاب يتطابق ورأي الكاتب (عبد الله خلف) فى الموضوع نفسه، فليس من غرابة فى إدخال المقالتين فى ســـياق الـــرواية، فهذا يدخل من باب أن الطابع المقالي الإنشائي يغلب علي الأسلوب فى كل مراحله، حيث تراجع الحوار إلي الحد الأدنى.

إن التعـــليم، والتوجيه السلوكي والأخلاقي، والوعظ هو "الهدف" الذي من أجله تمّ التخطيط للرواية، وقراءة عناوين الفصول تدل على هذا، ومحتوي هذه الفصـــول يضعنا أمام مزيد من الأدلة. والرواية تعظ، وتعلم، وتوجه .. فى كل شـــيء .. فليس الحجاب إلاّ إحدي القضايا المهمة التي تناولتها الرواية فى أكثر

مـــن مكـــان، وعـــلي أكثر من مستوي (انظر ص: ٦٩-٧٩)، ويعود إليه مرة أخري ليس كقضية موضوعية اجتماعية، بل كقضية أسرية تتعلق بهذه المدرّسة تحديدا (ص ١٢٣) فإلي قضية الحجاب:

ســـلبيات التـــثمين وســـلوكيات من رشّهم النفط (ص ٥٠) و(ص ١٤٥) الدعـــوة إلي تحديد النسل، ومشكلات زواج الأقارب (ص ١٢٩). ضرورة نبذ الكلمات الأجنبية (ص ٤٠) حيث رفض مصطلح (الأبله) للمدرّسة.

ضـــرورة نـــبذ الكـــلمات الطـــبقية (ص ٦٧ حيث رفض استعمال كلمة "الفرّاشـــة") تحديـــث أساليب الحياة داخل البيت، وخصوصا ما يؤكد العلاقات الأسرية فلا يكون "الرجال بروح والنساء بروح" (ص ١٥٧).

ومـــن التعليم اهتمام هذه المدرسة (التي تنطق بصوت المؤلف) بتوضيح جذور الأفكار وشرح قوانين الحضارة، من مثل:

أفلاطون ومدينته الفاضلة (ص ١٠٩)

مفهوم الضمير كما تحدده الفلسفة (ص ١١٣)

تطور مفهوم العبادة (ص ١١٩)

العلاقة بين الثقافة والمرض النفسي (ص ١٢١)

معني المراهقة (ص ١٦٤)

الآثار التربوية السلبية لتفضيل الولد الذكر، علي الأنثي فى الأسرة (ص ١٧١).

هـــذه بعـــض إشارات لمرتكزات الفكر والثقافة فى "مدرسة من المرقاب" تـــلك الـــرواية المهمة فى وضع علامة بارزة علي مسيرة فنون النثر فى الأدب الكويـــتي، التي تأخرت كثيراً عن الشعر، ولكنها حين بدأت أخذت اتجاها جادا شديد التواصل مع المجتمع، شديد الاهتمام بالمستقبل.

ولقـــد تضـــمنت الـــرواية فى سياقها بعض "قصص" تبدو عابرة، وكأنها صـــفحة محكية بالمناسبة، ولكنها من الناحية الفنية ذات جودة خاصة، مثل تلك الفـــتاة الـــتي وصفت بأنها مجنونة، أو ذات طبع خاص، وكيف أحبتها المدرسة وكشـــفت من خلالها عالما من الحساسية والصدق والنبل، وكان أسلوب العرض فى هـــذه القصـــة، أو مع هذه الشخصية رمزيا شعريا نادرا (ص ١٠٠) وكذلك

قصة التثمين (ص ١٤٥) وقصة زواج الأقارب (ص ١٢٩) فهذه المواضع تتميز بالحيوية والخصوصية التي تجعل منها قصصا (قصيرة) قائمة بذاتها.

ثم نراقب ذلك الحنين الرومانسي الجارف المتعاطف مع الماضي (برغم هذا القسم من الرواية الذي يضع له عنوانا: العقل والمنطق فوق القلب والعاطفة) لقد كان الكاتب مع عواطفه، مع كويت ما قبل النفط، مع عصر راعي الماي (ص ١٣) والكندر (ص ١٤) وماي النقرة وماي السد (ص ١٤) حتي الطرار (ص ١٥) والشاوي (ص ٢٩) والبوم الطيار (ص ٢٠) الذي تألم كثيراً – أو تألمت نجيبة نيابة عنه وسجلت اليوم الحزين الذي تم بيعه فيه.

إن الإنسان ليس نباتا مائيا يرسل جذوره يلعب بها التيار، إنه "شجرة" أرضية، تعيش بالجذور، وبالتربة الصالحة، تتطلع إلي الأعلى، ولكنها تبدأ من تراب .. وهذه الرواية تؤكد هذا المعني (الإنساني) فى رصدها لأهم وأخطر مراحل التحول فى الحياة الاجتماعية، فى الكويت.

ملاحق وثائقية من الرواية

الملحق الأول

ختام الـرواية، ويكتب بلسان السارد الغائب، يعتذر فيه عن السارد الحاضر (المدرّسة) ويعد بالجزء الثاني المنتظر، ويرسل نصائحه بشكل مباشر، مؤكدا أهمية العفّة الأخلاقية.

الملحق الثاني

وفيه يلخص الكاتب موضوع الرواية، وأهم ما طرح من قضايا اجتماعية، ويشير إلي أن هناك من ناقشه رافضا توقفه حيث توقف الجزء الأول، وردّ علي هذا.

الملحق الثالث

علي غير عادة فن الرواية يضع الكاتب لروايته "فهرساً" ولكنه يتجنب هذه الكلمة التي يشعر بغرابتها علي أساليب الإخراج الفني للروايات، ولهذا يختار لها عنوانا عاما هو "في الكتاب".

ويلاحظ أن بعض الفصول لم تقف عند العنوان الكبير فى أول الفصل، بل تضمنت عنوانا داخلياً أيضاً. انظر ص (١٠٨).

الملحق الأول

الختــام

هذا ما سمح به الوقت فقدمت لطالباتها فيه شيئاً من مذكرات حياتها. من بيئـــتها الكويـــتية ومن حياتها، وتكلمت عن الصراع القائم بين الجهل والثقافة والـــتقاليد الـــتي تحول بين المتقدمين الذين ينشدون الحياة الجديدة وبين غاياتهم وأهدافهـــم. والآن وقـــد ذهـــب الوقت وقرب الامتحان فلا يسعها إلا أن تختتم مذكـــراتها إلـــي الحـــد الذي وقفت عنده. ولكن ما زال الكثير فى طيات الدفتر الكـــبير الـــذي تحملـــه لم تمسه ... وهل لها عودة فى ذلك فتتمم الجزء الكبير المتبقي منه ؟؟

ولكـــن كيف، وهذه طالبات السنة النهائية. كيف تتمم ذلك وهنّ خارجات؟ .. لا إن ذلـــك ســـيتم بعـــد الامـــتحان، وذلك فى الوداع الأخير ... أما أنا يا عزيزي القـــارئ فـــأقدم لك هذا الجزء الآن وبعد ذلك أقدم لك الجزء الأكبر، الجزء الثاني، الـــذي كـــان الجـــزء الأول عبارة عن مقدمة له وتمهيداً لدخول القصة التي تنتهي بزواج واقتدي بكل كتاب أنزله علي عباده. وإحاول أن أهتدي إلي كل خيرة أراها.

ولهـــذا أقـــول لإخوانـــي إن عدم الإقبال علي الزواج فضيلة ومكرمة إذا كان المرء ما يزال يفكر فى اقتراف الآثام والجرائم، وأنني لا أعاتب من ينكب عـــلي الـــلهو وهو أعزب، ولا أقول له كف عن ذلك، بل ربما أشجعه، ولكني أعتـــبره مجرماً آثماً إذا جاء ذلك بعد أن يقترن بشريكة حياته أو تقترن بشريك حياتهـــا. يجب أن يغير المرء مجري حياته بعد الزواج، وكل هذا الحديث عن فلسفة الزواج والحب وما إلي ذلك سيأتي فى الجزء الثاني من كتاب مدرّسة من المرقاب وذلك عن قريب بإذن الله. والله ولي التوفيق.

عبد الله خلف

الملحق الثاني

محتوي الكِتاب

هذه مذكرات فى قصة بدأتها أولاً بالتحدث عن نشأتي فى البيت الكويتي القديم بين عائلة لا تعرف أباً لها وذلك بحكم الحياة المعيشية آنذاك. وتحدثت عن متاعب الأم وكيف كانت هي الحاملة كل أعباء الأسرة بين الفقر ومولداته. وتكلمت عن الفراغ الذي كان يتركه الأب فى المنزل أثناء خروجه وأثر هذا الفراغ فى نفوس أفراد العائلة، حتي انتهت حياة البحر ورست فوق الشاطئ وأخذ الأب يعمل داخل المدينة. وبعد ذلك أتت المادة والثروة المفاجئة وغير مجري حياة الفرد وتقلبت الأحوال علي أعقابها. وحدث الانهيار الاجتماعي الذي تسببه كل ثورة، وهذه المادة وانبثاق النفط ثورة صناعية لا تختلف عن الثورة الصناعية التي حدثت فى أوروبا .. وحدث الانهيار. وعلينا بعد أن هدأت عواصف هذه الثورة أن نحمل كل الأنقاض ونبني مجتمعنا بناء صحيحاً وقوياً علي أسس متينة قوية. ولكي اشرح هذا الانهيار أو الزلزال الذي حدث، عليّ أن أتكلم عن كل المؤثرات التي تقف فى حياة الإنسان. وأخص فى هذا الحديث التكلم عن الشباب والمرأة الكويتية بصورة خاصة. وذهبت وتحدثت عن الحجاب وعن أشياء خالها الكثير أنها بعيدة عن صلب القصة، فأقول له إن كل هذا ما هو إلا مؤثرات حدثت وهي التي غيرت مجري حياتي، فلابد من التحدث عنها. وأن جميع الذي فات من هذه المذكرات لا أعتبرها إلا مقدمة لكتاب، وهذا الذي أريده أن يكون، يكون الذي تحدثت عنه جزءاً خاصاً علي أن يتممه جزء آخر. واتضح لي مؤخراً أن زميلاً أخذ هذه المذكرات وحدثني قائلاً:

يسرني أن اقدم إلي القراء الكرام هذا الكتاب الجديد من نوعه، كتاب يتكلم بلسان المرأة الكويتية ويحلل أفكارها وآراءها، وإني أحبذ أن تجمع كل هذه المذكرات فى مجلد واحد ولكن المجال لا يتسع، ولهذا قررت أن أجول بالقارئ أولاً من بداية حياة الأسرة الكويتية القديمة إلي الحياة الجديدة وسيري فى هذه الجولة قصة طويلة بدأت فى الارتكاز علي شخصية معينة ثم بعدت

إلي التحدث عن صور مختلفة في البيئة الكويتية، حتي أن الكتاب كاد أن ينتهي وهـو يتســاءل عن العودة إلي الشطر الثاني من حياة هذه المرأة أو هذه الفتاة، مــاذا عملت بعد ذلك وما هو العمل الذي حققته للوطن بعد ذلك، وكيف صارت حياتهــا بعــد ذلك؟ هل كوّنت أسرة لها؟ هل لها شأن خاص في حياتها العائلية. إنك – ويقصدني هنا – لم تحدثنا عن شؤونها الخاصة كما اعتدنا مشاهدتها في معظــم القصص. فأقول: إن ذلك سأشير إليه في النصف الثاني من هذا الإطار، أي في الجزء الآخر من هذا الكتاب، وستتكلم عن فلسفتها في الحياة ورأيها عن الزواج. أما أنا فأقول لك أيها القارئ الكريم إن الشاب الآن بعد أن نضج وتفهم الأمــور أخــذ يتطــلع إلي المستقبل غير نظرته الأولي التي كانت مركزة علي الــزواج فقط، إن الزواج ما هو إلا عنصر من عناصر عديدة في حياة الإنسان، هــناك العــلم الذي هو أفضل من الزواج، والذي لابد منه، فلا حياة دون العلم. واني شخصياً إن لم أرَ أساساً قوياً ترتكز عليه الحياة الزوجية فأفضل التضحية وعــدم الإقــبال عــلي هذا الأمر ... الزواج شيء رفيع له قدسيته، وإن لم يبن علي أساس قويم فسيكون مصيره الانهيار. والانهيار هذا أي الطلاق في نظري مــا هو إلا جريمة إنسانية كبيرة أشد من أي جريمة، وجريمة اللص أو الخائن أو المخــرب تهــون وتصغر أمام هذه الجريمة النكراء التي تشتت أفراد العائلة وتقطــع أواصــر الحنان والمودة في بناء المجتمع. وكذلك الطلاق الغير مباشر [كــذا] هو أيضاً في نظري جناية كبيرة إن لم تكن جريمة. وما دمت ولله الحمد مســلماً، والإسلام يحترم كل الأديان ولا ينكرها، فإني أفتخر بالإنجيل الذي ورد فيــه التحريم علي تعدد الزوجات وخلق في من يؤيد هذه الفكرة روح التضحية والإخــلاص. وليس معني هذا إنني أحمل علي شيء في ديني أبداً. ولكني كما قلت إنني آخذ ما يطيب لي من كل كتاب سماوي، وما هذه الكتب إلا هداية من الله إلــي عباده، وأنا عبد له، بالإضافة علي إسمي الصريح الذي يؤكد أنني عبد الله فإنني أتقرب.

الملحق الثالث



رواية فرسان الصمت
خلود عبد المحسن الشارخ

لا يزال فن الأدب يعطي نبوءاته وإنذاراته الدالة، التي تستدعي قراءة اجتماعية وأخلاقية واعية. هذا ما قررته فى نفسي حين انتهيت من قراءة رواية (صافية) لقلم جديد لم يسبق لي التعرف علي صاحبته أو متابعة جهدها فى مضمار التأليف، وهي خلود عبد المحسن الشارخ، أما عنوان روايتها الطريفة فهو: "فرسان الصمت".

لقد طرحت الرواية علي ذهني أسئلة كثيرة، وقد يثير العنوان تساؤلاته أيضا، فكيف يكون للصمت فرسانه، والفروسية سلوك وعمل وفكر؟ وهذا جانب فى الرواية سنعود إليه، ولكن السؤال الأساسي هو أن موضوع الرواية صراع بين أفراد أسرة واحدة حول المال والثروة، ولمن تكون حيازة القوة والسطوة التي عمادها المادة؟ وهل باستطاعة القوة المادية أن تكون صانعة للسعادة، أو بديلاً للسعادة؟ هذه القضية بذاتها حين تشغل كاتبة كويتية تنتمي إلي مجتمع لا يزال يوصف بأنه مجتمع الوفرة، والكماليات التي تصل به حد الرفاهية، فإن هذا الموضوع يعطي دلالتين متعاكستين: أن هذا المجتمع غير مطمئن إلي حياته المرفهة، ويري أنها لم تحقق له الشعور بالأمان والسعادة، ولهذا فإنه يدخل – مع نفسه – فى صراعات تتجاذب أطراف الثروة وتستخدم كل سلاح بالحق أو بالباطل لتحوز هذه الثروة، بحثا عن القوة التي تعطي الشعور بالأمان .. وهذا مؤشر سلبي، يدل علي عدم وضوح الرؤية، واضطراب القيم والمفاهيم، ويدل – فى النهاية – علي أننا نعيش فى مرحلة أزمة، لابد أن نبحث عن حلول معقولة ومأمونة لكل أنواع المعاناه التي تؤرق ليالينا وتفسد علينا

أيامـــنا وتعصـــف بعلاقاتـــنا الطـــبيعية الفطرية. أما المؤشر الآخر، المعاكس، الإيجـــابي، فهو أن نشوب الصراع فى الرواية لم يكن بين فريقين من الأشرار، لم تكن رواية "فرسان الصمت"، مباراة بين أسلوبين يهدف كل منهما إلي الغلبة والســـطوة والقهر للآخر، لقد كانت "مواجهة" أو "مفاضلة" بين الفطرة الإنسانية كما خلقها الله، تحفظ وتصون ود الأرحام، وترضي أن تكون مغلوبة مطمئنة، عـــلي أن تكـــون غالـــبة متوجسة، وبين الانحراف بالطبيعة البشرية إلي طباع الحيوان المفترس، حياة الغدر، والوقيعة، ومص الدماء.

لقـــد اخـــتارت خـــلود عبد المحسن الشارخ لروايتها أن تجري فى إطار أســـرة، بـــل أسرة صغيرة العدد، واختارت للصراع أن ينشب بين أخوين لأم: راشـــد - الأخ الأكبر - الذي ولد لأب فقير، تخلي عن رعايته إذ مات وراشد طفـــل، وفهـــد - الأخ الأصغر - ابن التاجر الثري العجوز الذي بسط حمايته علي ابن زوجته - راشد - وأسلمه مقاليد ثروته، وحين جاء زمن رحيله أودع فى يـــده كل ثروته فهو يراه أمينا علي أخيه. ولم يكن راشد أمينا ولا راشدا فى عملـــه. لقد امتلأ قلبه بالحقد علي أخيه الأصغر "فهد" إذ يراه بعين المستقبل وقد ورث كل شيء، ليكون راشد - فى النهاية - صفر اليدين، وهكذا قرر أن يقلب ميزان العدل، وميزان الفطرة، وميزان العرف، فيتعقب عواطف أخيه ورغباته، كما يتعقب عقاراته وأمواله، فيتقدم راشد لخطبة الفتاة التي مال إليها قلب أخيه، ويـــتزوجها، ويبيع ممتلكات أخيه بالتوكيل الذي يحمله، بيعا صوريا، ثم يشتريها لنفســـه، فـــلا يبقي لهذا الأخ غير راتبه المحدود، ثم يتمادي فى شره، فلا تهدأ نفســـه حـــتي يخـــدع أمـــه ويستولي علي أوراق ملكية البيت الذي لم ترث من زوجهـــا الثري سواه، ولكن هذا الراشد لا يريد أن يبقي لفهد ما يمكن أن يجمع بينهما، أو يجعله صاحب حق فى زيارة، أمهما المشتركة، وقد كان.

إن الأديبـــة خـــلود، الـــتي تقدم إلي القارئ هذه الرواية، التي أرجح أنها روايتها الأولى، قد اختارت حكاية بسيطة، مألوفة، ولكنها ليست حكاية ساذجة، البســـاطة تدل علي الموهبة، وأشهر وأجمل الروايات تقوم علي حكايات بسيطة مألوفـــة، ولكـــنها تحمـــل تحـــليلات تدل علي العمق، والمعرفة بأسرار النفس

الإنســانية. هــنا لا أستطيع أن أقول إن "فرسان الصمت" فيها تحليلات عميقة، ولكنها تدل علي كثير من الخبرة بالنفوس وأخلاق الناس، وأعتقد أن هذا فيه ما يكفــي كمحاولة أولي مبكرة، لكاتبة روائية، ونحن نعرف - ولا مجال لتزييف الحقــائق (العربية) - أن مجالات الكتابة الممكنة للمرأة أقل بكثير من المجالات الممكــنة لــلكاتب الرجل، فإذا كانت النيات لا يطلع عليها غير الخالق سبحانه وتعــالى، وإذا كــانت المشــاعر الخاصـــة نتيجة الفطرة والموروثات النفسية، والظــروف الاجــتماعية. فإن المجتمع (الذكورى) لا يتعامل علي هذا الأساس، إنـــه يـــتدخل فى كل شيء، ويتأول، ويفترض، ويسيىء الظن والتفسير .. إلخ، ولهـــذا يستطيع الكاتب أن يكتب رواية صريحة (أو بعبارة أخرى: مكشوفة أو بعـــبارة ثالثة جنسية) ولكن الكاتبة الأنثي تجد حرجا شديدا، أو لا تستطيع علي الإطـــلاق، وكذلك يكتب الرجل رواية "اعترافية"، أو بأسلوب الاعتراف، ولكن المرأة لا تستطيع، لأن القراء سيرفضون منهج الحداثة الذي يفصل بين السارد، وبطـــل السرد، حتي لو كانت الرواية مقدمة بأسلوب "ضمير المتكلم"، فقد تعود القـــارئ العـــربي علي اعتبار الكتابة الأدبية صادرة عن الكاتب مباشرة معبرة عن ذاته .. وهكذا - أعتقد - أنه لم يكن أمام خلود عبد المحسن الشارخ إلا أن تركب هذه الحكاية، التي بذلت جهدا طيبا فى أن تكون ذات أبعاد أخلاقية، وأن تكـــون - بدرجة ما - جديدة، حتي مع كونها حكاية مألوفة. وأوضح ما أقصده بالإشـــارة إلـــي أنهـــا جعلت الصراع ينشب بين أخوين لأم واحدة، والمألوف، والـــذي يدل علي استقراء النفوس والأحوال، أن المشاكسة التي قد تصل درجة العـــداء تكـــون بين الإخوة لأب مع اختلاف الأمهات، لأن الضرائر تحاول كل واحدة أن تملأ قلب ابنها بمعاداة أبناء ضرتها، الذين اغتصبوا حقها وحق ولدها - فيمـــا تـــراه - وهكذا، أما الإخوة لأم فإن الرحم قد جمع بينهم، ورعاية الأم ذاتهـــا قـــد وجهت عواطفهم، هنا تأتي خلود بما يعطي رؤية مختلفة، بما يكسر الـــنمط، فيعطي دلالة فلسفية اجتماعية، مؤداها أن كل شيء يتغير، وينقلب علي نفسه، ويتنكر لفطرته.

وإذا كـــانت الكاتبة لم تحدد من المقصود بأنه فارس الصمت، بل اختارت صـــيغة الجمـــع "فرســـان" فإن هذه الصيغة الجمعية تحمل المتلقى علي إطالة المـــراجعة لعلاقة العنوان بشخصيات الرواية، وهنا نكتشف أن لدينا ثلاثة أنواع مختـــلفة مـــن الصـــمت: صمت الحقد الذي يمثله راشد، فقد استعان علي تنفيذ مخططـــه لـــتحطيم حيـــاة أخيه، والاستيلاء علي ممتلكاته الموروثة عن والده بالصـــمت، إنه منذ بدء الرواية، قليل الكلام جدا، وهذا يتصل بطبيعة الشخصية الـــتآمرية، التي تريد أن تجعل من نفسها محور كل شيء، ولا تقبل إلا أن يكون الـــولاء مـــن الجميـــع لها شخصيا. إن هذا الصمت يدفع بالآخرين إلي زاوية الغمـــوض والحيرة ومن ثم ... الموافقة علي كل ما تفعل. أما النوع الثاني من أنـــواع الصـــمت (في الرواية) فيمثله "فهد" - الأخ الأصغر - الذي ورث عن والـــده، فلم يصله شيء مما ورث، لقد أرادت له الكاتبة أن يكون قدرياً جبرياً، يتقـــبل كل ما يجري علي أنه إرادة الله سبحانه وتعالى، وأن له فيه حكمة، وأن الحـــق سينتصر فى النهاية، حتي لو لم نجرد لنصرته سيفا أو نرفع صوتا. إن "فهد" نموذج من نماذج الصمت القوى، لأنه - برغم سلبيته فى مواجهة أخيه - لـــم يـــتحطم علي صخرة اليأس، كان "يعمل" بعد فترة المراهقة الضائعة: دخل الجيـــش، صار ضابطاً، استوعب مرحلة القلق بأقل الأضرار الممكنة، حتي بلغ مرحـــلة الأمان، ونال كل ما تمني قديما. وما هو حق له، دون أن يفقد إنسانيته أو يواجـــه أخـــاه فى صـــراع يجعـــل منهما متنكرين لأهم قيمة يحرص عليها الإنســـان، وهـــي حمايـــة الأســـرة، ورعاية الأرحام، أما المستوي الثالث من مســـتويات الصمت، أو أنواعه فى الرواية فهو صمت باقي أفراد الأسرة، وهو صـــمت نسبى، وليس كاملا، ولكنه لم يكن فى مستوي الصراع (الصامت) بين الأخويـــن راشد وفهد. هذا ما نجده فى موقف الأم، وفاطمة أخت راشد الشقيقة، وأخـــت فهـــد من الأم، لقد حاولتا إصلاح ما بين الرجلين ولكن المحاولة كانت ضـــعيفة، لا تـــرتقي إلـــي مســـتوي جدية الصراع حتي لو كان الصراع خفياً مـــتوارياً. ومـــع أن الـــرواية لهـــا طابع رومانسي من ناحية فهد، فإنها رواية اجـــتماعية واقعيـــة مـــن ناحية بقية الشخصيات، فالصراع أصلا علي الثروة، وليس فى الصراع علي الثروة أية رائحة رومانسية، إنه صراع مادي دموي لا

رحمـــة فيه، ولهذا كان لابد أن تواجهه فاطمة وأمها، بل زوج فاطمة (المدرس) أيضـــاً، بمـــا يشـــعل صـــراعا جانبياً (يسخن) جو الرواية ويجعل منها صورة اجـــتماعية حـــادة وحقيقيـــة، ولكن الكاتبة أرادت أن تحافظ علي أهم معطيات الكلاســـيكية الـــتي نعرفها، فالشر كله فى جانب (راشد) والخير كله فى جانب (فهد) والعقل هو الذي يحكم إرادة الخير، أما انفعالات الشر فيترك أمرها للقدر الذي يحدد المصائر بإرادة عليا وعدل إلهي لا يتخلي عن المستضعفين.

ليـــس هـــذا كـــل مـــا يمكـــن قوله فى هذه الرواية الجميلة فى بساطتها، ووضوحها، رواية: "فرسان الصمت" لكاتبتها: خلود عبد المحسن الشارخ، وإذا كـــان قـــد اجـــتذب اهـــتمامي خلو الرواية من أية أخطاء لغوية أو نحوية، أو طباعية، فإن من حقي أن أنوه عن هذا الجانب الذي حقق لنا رواية أدبية صافية جميـــلة، لا تصدم الذوق، ولا تصدم العين، بل تقدم إليهما متعة تعز علي كثير مـــن أعمال نطالعها كل يوم. من حق هذه الرواية أن نحترم فيها احترامها للغة، وللقارئ، وللعين، وللذوق .. إذ ليس فيها خطأ واحد من أي نوع..

ليـــس معني هذا أنها عمل مدرسي تعليمي، لقد بينت هذا فى هذه المقالة الموجـــزة، فهـــي رواية فنية جادة، تعبر عن الحاضر، وتبلور قضيته الأساسية الـــتي تقوم علي صراعات المادة، ونزاع الفطرة والتمرد علي الفطرة. إن راشد يختصر رؤيته لزمنه فى قوله: "الواقع الآن هو مقدار ما نملك"، فيجعل الإنسان مختزلاً مجموعا فى ثروته، وليس لإنسانيته أي اعتبار، ولهذا فمن حق الحزب المقـــابل أن يأسي "للمشاعر الموءودة"، ويا له من تعبير صريح وحزين ونبيل، عـــن معانـــاة الإنسان فى العصر الحديث، فإذا كان أجدادنا الجاهليون قد عرفوا وأد الأنـــثى، فإن الوأد لا يزال يمارس أكثر قسوة وتعميما، لأنه يشمل المشاعر ويكتســـح العواطف والأحلام. وإذا كانت عائشة: الزوجة الأولي لفهد، تقول له وهـــي تفســـر عزوفه عن منازلة أخيه راشد: يا للرجال .. أنتم مصنوعون من ورق !! فإنهـــا كانت تصور حقيقة "إنسانية" أخرى، ليست فقط فى أن المرأة – فى أحـــوال كثيرة – تكون أقوي من الرجل، وهذه حقيقة بيولوجية وسيكولوجية نـــالت الاعـــتراف العـــلمي مؤخراً، وإنما تضيف إلى هذا أن "عائشة هي ابنة

شـــرعية لمجتمع الصراع، وأنها تشكلت بقالب البيئة، فى حين استطاع فهد أن يكون هو ذاته، خالصاً لنفسه، ولإيمانه الخاص...

ولم يكن معني هذا أن "فهد" شخصية غريبة علي زمانها، أو أنه شخصية سلبية أو مهزومة متواكلة.. أو حتي شخصية مثالية مبرأة من الخطأ !! إنه ابن زمانه، ابن طبيعته، ولكنه ليس ابن المجتمع الصراعي المادي، لقد غضب علي زوجته وعاقبها بصفعة قاسية حين تعدت فاصل ما يمكن أن يقال للزوج، برغم أنهـــا ابـــنة خالته، ولم تكن جميلة، بل لم تكن تستحقه، ولكنه ارتضاها، ثم ... نـــبذها، وتـــزوج "نـــورة" المطلقة اللعوب الطامحة، ثم كان طلاق .. فاستعداد لاكـــتمال الدائـــرة، واســـتقرار مفهوم العدل، بأن يكون الشرير مثل الشر ذاته، عقيما لا يتخلف عنه شيء ذو قيمة، لتعود "أمل" – وفي اسمها رمز – إلي فهد – وفـــي اســـمه رمز مضاد فلم يكن فيه شيء من طباع الفهود – لتلتئم الحياة وتختفي الجراح، ولو إلي حين..

إنـــني أحيي الأديبة خلود عبد المحسن الشارخ، علي روايتها الجميلة "فرســـان الصمت" وأري أن هذه الرواية إضافة بل إضافات تستحق أن يكشف عـــنها الـــنقد، وأن يهـــتم بها دارسو الأدب الكويتي، وأن تأخذ مكانا فى تيار الرواية الأدبية فى الكويت، وإن كنت أهمس – بيني وبينها – إنني أتوقع أن تكون روايتك التالية أروع بكثير، فلا تجعليني أنتظر طويلا.

٤

رؤية جديدة الفانتازيا والكابوس فى رواية سياسية

للكاتب حمد الحمد

قراءة فى رواية "مساحات الصمت" للكاتب حمد الحمد

هــذا هو العمل الأدبي الخامس، للأديب الأستاذ حمد الحمــد، عضــو مجــلس إدارة رابطــة الأدباء، وصاحب المجموعــات القصصية: مناخ الأيام، ليالي الجمر، عثمان وتقاسيم الزمان، ثم رواية: زمن البوح، وأخيراً، أو خامساً هــذه الرواية: مساحات الصمت، التي أتوقف عندها بشيء مــن التحــليل والنقد، لما تحمله من "شخصية" فنية، تجعل مــنها كيانا له ذاتية تستحق أن نقترب منها ونتعرف إليها، وقــد يــثير العنوان فى ذاته رغبة التأمل، لما فيه من خلط متعمد، يفــتح الطــريق إلي المعني الرمزي، أو العبثي، وســواء كــان رمزا أو عبثا فإن البعد الفلسفي واضح فى تركيبه، لأن الصمت صوت (أو هو انعدام الصوت) يدرك بالســمع، والمساحة مسافة تدرك بالبصر، وتضبط بقياس الأطــوال، فهــذا الجمع الاتفاقي بين ما لا يتفق يدخل من بــاب تجديد المعجم اللغوي من جانب، كما يدخل فى باب الفلسفة الرمزية، أو العبثية من جانب آخر.

وروايــة "مســاحات الصمت" التي ستكشف لنا أن شهرتنا بأننا أمة ثرثارة، لا تكف عن الكلام، أو أنها تكتفي بالكلام نيابة عن الفعل، أو تهرباً من الفعل، إنما هي شهرة زائفة، أو مفهومة خطأ، فنحــن أمة ضرب عليها الصمت، ولم تجــد طريقــا للنجاة من كل ما يحيط بها من ضغوط

داخلية، وأخطاء خارجية، إلا أن تلتزم الصمت .. فتكف عن الفعل، وتكف عن الكلام أيضاً، وتتحول إلي مجتمع من الصم والبكم !

ولكن : هل هذا ما يريد أن يقوله حمد الحمد؟ لو كان الأمر كذلك فإنه لم يأت بجديد، فمثل هذا الرأي المتشائم اليائس تقوله أخبار الصحافة كل يوم، وتقوله رسائل القراء إلي الصحف .. أقصد أن هذا المعني تجمع عليه أفكار المثقفين، كما تردده رسائل الجمهور العام فى الشارع العربي، حمد الحمد لم يأت بجديد، وروايته لا تستحق أن توصف بأنها رواية جيدة لأي جانب فكري ترردده، أو شعار سياسي ترفعه، فما أيسر الحصول على الأفكار، وصياغة الشعارات، ومن قديم قال شيخنا الجاحظ: المعاني مطروحة فى الطريق يعرفها البدوي والحضري، والعربي والعجمي، وهذا معناه أن الفن صنعة، أو صناعة حسب عبارة الجاحظ، ومقدرة وصياغة، ومهارة فى تلوين المشاهد، وهذا هو الجانب الذي يستحق به حمد الحمد أن يوصف بأنه روائي، وبأن توصف به "مساحات الصمت" بأنها رواية جيدة !!

و"مساحات الصمت" رواية سياسية، مهما حاولت أن تضع على وجهها، أو على عيون قرائها من أقنعة التمويه، والهزل، والشطح إلي الغرائب والعجائب، وقد مُزجت هذه "السياسة" بنوع من الكوميديا السوداء، التي ساعدت الأفكار السياسية والضربات المحسوبة على المرور الآمن والقبول مع تعددية القراءات المحتملة، حيث يدخل كل قارئ للنص، ومعه (مع النص) فى علاقة تأويلية، وهكذا لعب النص بكل مهارة على جميع الأوتار، لعب الحاذق الماهر، وليس لعب المنافق الذي يلعب على الحبلين، لأن اللاعب على الحبلين لابد أن ينكشف أمره فى النهاية، أما المهارة الفنية فإنها تحصّل للكاتب المزيد من

رصـــيد الإعجاب به، دون أن يكون قد مارس لعبة التنازلات الخفية، أو المقنعة عن هدفه الذي أعلنه منذ الفصل الأول في روايته.

صديقان يبدأ اسماهما بحرف الميم، كما فى الأحاجي والقصص: مسرور ومســعود، يحمــل كل منهما صفة تحدد الأفق الذي يجتذب اهتمامه، فمسرور (البــلداني) ومســعود (الكوكبي) أو لنقل: المحلي والعالمي، ورغم هذاالتباعد، ليــس هــناك تــناقض، فكلاهمـــا مهموم بحياة الناس، وكلاهما عاشق للحرية، وكلاهمـــا تعرض لتجارب من القمع والتضييق فى مجال الرأي بصفة خاصة، وتعـــرض للتعذيب والمطاردة، حتي تتأكد لنا معاني السخرية النابعة من تناقض الاســم: مســرور ومســعود، مــع الواقع والمعايشة .. فلم يعرف الأول معني السرور، ولم يكن الآخر سعيدا بأي وجه من الوجوه، وهذا هو الجانب التهكمي الســاخر فى تســمية أهم شخوص الرواية، ومفتاح الرصد لأعمال كل منهما، بحيــث لا نقبل التسمية فى حدود ما تدل عليه، إلا بالمعني الفلسفي العميق جدا، وهو أن المعرفة واكتشاف الحقيقة هي السعادة، وهي السرور، حتي وإن ترتب عليها الشقاء، وربما كان هذا بعض ما يرمي إليه الكاتب، لأن مسرور البلداني، ومســعود الكوكــبي نــذرا نفســيهما لكشف الحقائق، وفضح الألغاز، وتعرية الشعارات، مهما تعرضا له من امتحان وازدراء وتهديد.

إن الفضـــاء الجغـــرافي للرواية يعطي فى أكثر من مكان ملامح الكويت ذاتهـــا،حيث المواطنون والمقيمون، وحيث يجلس الناس على القنفات الخشبية أو الأرائـــك أمام دورهم، كما أن هذه القرية الخاصة "الصامتة" ذات جذور بالوعي الوطـــني الكويتي، وأيضاً استخدم الكاتب بعض الأمثال المحلية: "الفقير ابن عم الكـــلب" وكذلك قول عبد الفتاح مسرور: "يا مسرور أنت كحمار البرسيم، تنقله عـــلى ظهـــرك ولا تأكل منه"، ومع ذلك نؤكد أن حمد الحمد لم يحصر نقده فى

بيئــته المحلية، لقد طرح أهم قضايا أمته العربية، وبصفة خاصة قضايا المثقفين والســلطة، وهــذه ليســت من القضايا المحلية الكويتية أو الخليجية، إنها وضع حضــاري عــام تعيشــه الأمة العربية، وقد أكد الكاتب هذا التوسع فى الطرح باخــتيار أســماء للأجــناس البشرية تعطي وصف المكان، فهناك العربستانية، والأوروباســتانية، والأمريكاســتانية، واليهودســتانية، فهذه الطريقة فى تحديد هويات البشر تدل على أن القضية ليست "البلداني" وإنما هي البلداني والكوكبي معــاً، ولهذا جمعت الصداقة، بعد ذلك: العمل بين الرجلين، وإن كان "البلداني" قــد فــاز - فى نهايــة الرواية - بعودة حبه القديم لزينب "بنت الفريج" قبل أن تشتت المدينة الحديثة أحلام الصبا، أما الكواكبي فقد اكتفي بالمشاهدة.

إن الكــاتب الــذي يملك "ترمومتر" دقيقا، ويضع يده على نبض الشارع العربي، يلتقط أهم شعار "عالمي" متداول الآن، وهو حقوق الإنسان، وما تصنعه وتــتعرض له جمعيــات حقــوق الإنسان. ويؤكد الطابع الفانتازي للرواية فى صفحتها الأولي بإعلان أن المنظمة العالمية لحقوق الإنسان سترسل قمرا صناعيا تحــت اســم : "أحرار 2" ليمر، ويقف زمنا مناسبا فوق بلاد عربستان، ليتلقي شكاوي أهلها، وقد مر القمر ولكنه لم يتلق أية شكوى، لأن أجهزة الضبط والقمع منعت الناس من مغادرة دورهم، كما أن البعض رأي أن الشكوي لغير الله مذلة، يقول هذا برغم أنه شكي إلي الله مرارا، ولم يقبل شكواه !!

إن الكاتب لا يصور مجتمعاً من الملائكة فى مقابل سلطة من الشياطين، إن درجــة من الفساد والضلال والانتهازية تبث سمومها فى كل موقع من حياة المجــتمع وأفكاره، فهناك حكاية الفتاة التي تدعي حليمة، وحكاية السيدة شريفة، وســلوكها عكس ما تحمل من اسم، بل هناك مقهي بدران الذي أمكن ترويضه مــن أجهــزة الســلطة، بحيــث أصبح المقهي مكاناً رسميا لبدء المسيرات أو

الـــتظاهرات المؤيـــدة للســـلطة ونهايتها كذلك، والنهاية أهم من البداية، لأن كل مظاهرة تنتهي عند المقهي يشرب المتظاهرون المشروبات الباردة على حساب المحافظـــة، "وفـــي الغد يدفع مكتب المحافظ المبلغ مضاعفاً" بل إن بدران يؤكد انتهازيـــته، بصـــورة فاجعة حيث نعرف أن مقهي الثورة الذي كان يملكه، كان يســـمي – قـــبل عصـــر الثورات – المقهي الملكي، أما بدران نفسه فيقول: "لو حكمـــنا كلب لوضعت صورته هنا" !! وفي الوقت نفسه نجد البلداني والكوكبي يعترضـــان على الخروج فى مسيرة تهتف ضد مبادئ العدل والمساواة، ولكنهما – بعـــد شـــرح بـــدران لهما – يخرجان فى المسيرة، التي نسمع فيها شعارات بـــبغاوية، لا يـــدرك قائـــلها معـــناها. وهذا أعلي درجات الفجيعة التي صبغت الكوميديا فى هذه الرواية باللون الأسود، الذي يدرك ممتزجا بمشاهدة ضاحكة، مـــنذ ذهـــب البلداني لإجراء كشف على المثانة، شرب له كمية هائلة من الماء، والطـــريقة المهيـــنة الـــتي عومل بها فى المستشفى، وإلي أن نصل إلي جريمة إجـــراء جـــراحات التجميل للجريمة، وأقصد: سطوة الإعلام، وقدرته على قلب الحقائق، وتقديم المجرمين إلي المجتمع فى ثوب المصلحين، والمنقذين، بدعوي أن الإعلام يضيء المساحات المعتمة، أي يحوّل السلبي إلي إيجابي، وهذا نوع مـــن الخداع يدخل تحت طائلة قانون معاقبة النصابين والدجالين، ولكن المجتمع "الإعلامـــي" الحديث ينظر إلي هذا على أنه نوع من العلاقات العامة، والذكاء، وأنه لا غبار عليه.

إن الفواجـــع تأخذ نسقا تصاعديا فى مسار الرواية، فالمشاكل المطروحة فى الفصـــول، وجراحات تجميل الفساد الاجتماعي تحت شعار العلاقات العامة، وهـــذه الأمـــور أهم من فساد السيدة شريفة وعبثها، أو تعرض مريض لإهمال، وانحيـــاز الأطباء لصالح أصحاب الوجاهة والسلطة فى المجتمع، وهذا التصاعد النســـقي أحـــد أدوات الكـــاتب فى "نحـــت" الشكل الفني الذي قام على أمرين

متضـــادين مـــن المنطق، واللامنطق، ولكننا قبل أن نختم المقال بالتعرف على تشـــابك علاقات البنية الروائية وما تقوم عليه من تضاد، نقول إن الهم الأساسي فى الـــرواية هو الثقافة والمثقفون وعلاقتهما بالسلطة، أو ما يعانيان من ضغوط أجهـــزة الـــرقابة، وهـــي مـــا يطلق عليه الكاتب فى الرواية "دائرة المخابرات الـــثقافية"، وقـــد تسلل وراء جذور القمع السلطوي الذي يتعهد الفتي الناشئ منذ صـــغره، فحيـــث تمارس الشرطة عليه سلطة التنكيل والصفع منذ نشأته، تتأكد الفجـــوة بيـــن المواطن وأجهزة الأمن، ويتجذر الشك، وتأويل كل فعل للسلطة عـــلى أنـــه تجسس على حياة الناس، وهذا ما حدث حين قررت قرية "الصامتة" إلغـــاء الـــلغة الكلاميـــة، وإحلال اللغة الإشارية مكانها، إذ استطاعت الأجهزة الرســـمية أن تغـــرس فى كل أذن لمواطن خلية كمبيوترية تجعل التنصت عليه تامـــا محـــبوكا، وهكـــذا أصبحت الحياة الخاصة مشاعاً معلناً، وبدأت هواجس التخوين والشك تغزو حياة الناس، بين الزوج وزوجه، والأخ وأخيه، وهذا الجو القمعـــي لا يـــؤدي إلي حماية الوطن، بل يغري بالتعامل مع "الآخر" الخصم أو الأجنـــبي، وهـــذا مـــا كان من شأن البلداني والكوكبي، فقد تحولا إلي مصور ومحـــرر يكتبان رسائل وتقارير من وطنهما لصالح شركة أو وكالة أجنبية هي "صان جاو"!!

وهناك جوانب إبداعية هي التي ميزت شكل هذه الرواية، وأول ملاحظة أنهـــا مكونة من سلسلة من الحكايات المتجاورة، وليست الحكايات المتوالدة؛ لا تقـــوم البنية فى "مساحات الصمت" على حدث رئيس تتوالد عنه أحداث، حسب الســـبب أو النتيجة، وإنما هي حكايات صغيرة، مصفوفة، الواحدة تلو الأخرى، لا يجمـــع بينهما رابط منطقي، وإنما الرابط أن "المكان" و"الاهتمام العام" يجمع بيـــنهما، وهـــذه طـــريقة "عـــربية" تـــراثية، وقبل ذلك: هندية، منذ حكي بيدبا الفيلســـوف لدبشـــليم الملك فى "كليلة ودمنة"، ثم توسعت فيها حكايات ألف ليلة

وليــلة، حتي أصبحت هذه الطريقة فى تقديم الحكايات منسوبة أو مميزة للأدب العــربي، وقــد أفاد حمد الحمد من هذه الطريقة ذاتها وأعطاها "طقوساً" شعبية نلمسها فى مجالس الديوانية، والمقهى، والسمرة، حيث يتبادل الأصدقاء "الحكي" ويحكــم الاســتطراد، والإثارة، سيرورة الحكايات، التي تطرق كل مجال دون خطــة مبيتة، لكنها تقدم للقارئ – فى النهاية – زاداً طريفا فيه التسلية، كما أن فيه الدرس الأخلاقي والتعليم، وهذا – أيضاً – ما نجده فى هذه الراوية. وتغيير زوايا الحكي فى "مساحات الصمت" اعتمد على تغيير الرواية، فبعض مساحات الصمت سيقت بضمير الغائب (الراوي العليم) ومساحات أخري بضمير المتكلم (الــراوي الحاضــر بنفسه المتداخل فى الحدث) كما استخدمت أسلوب الحكاية داخل الحكاية، وكذلك كتابة الرسائل والتقارير، كما أن الإسقاط أدي وظيفة فنية مهمــة، واسم "الصامتة" – الذي أطلقه السارد على تلك القرية التي تعيش بلغة الإشــارة – لــه مخزون كويتي، سياسي، وله دلالة لغوية معجمية، ولا شك أن تعــدد وجهــات النظر، أو ردود الفعل تجاه "طبق الشمس" الذي غيّر من طبيعة الطقــس، وجعــل الــناس تــبحث عن ثياب شتوية فى أشهر القيظ، هو طبق "سياســى" يــتجاوز تغييــر المناخ، الذي غيّر أفكار الناس، وعلاقتهم ببعضهم الــبعض، إلــي أن ثبت أنه يصور كل شيء، وأنه أدي إلي هيمنة القوة الكبري صــانعة هذا الطبق على البلاد، حتي قال أحد أفراد الشعب من البسطاء: "إنهم يقومون بحمايتنا على الأرض، وفي السماء، جزاهم الله خيرا" !!

إن ســطحية الفكر العام، وسذاجة التلقي سمة إدانة، ترشح المعني السلبي للصمت، لأن لغة الصمت أو الإشارة، ليس بإمكانها أن تكون لغة فاعلة، وليس باستطاعتها أن تكون لغة شاعرة، وليس من طبيعتها أن تكون أداة تجميع ورأي عــام، هي عادة لغة محاصرة بالعدد القليل والمعني الحسي والخدمة المباشرة، وإذا كــان الجهــاز القمعي التسلطي هو الدفاع إلي حمل "الشعب" على استخدام

هـــذه الـــلغة هـــرباً من أجهزة "المعرفة عن بعد" التي جعلت "الدولة" تدخل بين الرجل وزوجه، والرجل وأخيه، فإن الاستسلام لهذه اللغة مسؤولية الشعب نفسه الـــذي رضـــي برد الفعل، وعجز عن الفعل، كما أن هذه اللغة الصامتة الحسية أصـــبحت فى خدمـــة الفساد، وتروّج للجريمة، بدلاً من أن تقاومها، إن صاحب مؤسســـة "غســـيل الشخصيات" أو الدعاية للغير، جعل اللغة الصامتة فى خدمة المجـــرمين، يقول عن مهمته فى الترويج لمجرم عريق: "قمنا بشن حملة دعائية له فى الصحف، تؤكد أنه رجل أعمال ناجح، حتي تأكد بعد العديد من الحملات الدعائيـــة لـــلعامة ذلـــك، وبعـــد ذلك قمنا بأداء دور مهم، وهو تسويق أعماله وتجارته، فهو تاجر خمور ومخدرات، لهذا (وراح يضحك) نتعمد نشر خبر فى صـــحف الصـــباح بـــأن رجل الأعمال (...) عاد من الخارج بعد إنهاء صفقة تجاريـــة، وفي الصورة يرتدي بدلة لونها أسود وأبيض، وهنا يعرف زبائنه بأن لديـــه شـــحنة خمور!! وعندما ننشر صورته وهو يرتدي بدلة لونها أبيض فهذا يـــدل على أنه قد جلب عبر الحدود كمية مخدرات، أما إذا نشرنا صورته وهو يـــرتدي ربطة عنق حمراء فهذا تنبيه للزبائن بعدم الاقتراب فهو تحت المراقبة، وفـــي الحقيقة كل الأخبار التي تنشر عن سفره مغلوطة، فهو لم يغادر البلد قط". هـــذا معناه أن أي شيء له حدان، وأن الخير والشر إرادة إنسانية، ونتاج مجتمع لـــه وجـــوده الموضوعي، وأن الجريمة والتحريف والفساد يتجاوز اللغة، ويتم بغيـــر لغـــة، أو بلغته الخاصة التي حولت "الألوان" إلي علامات مثل علامات المـــرور. إن حمـــد الحمـــد قـــد استحدث دلالات مغايرة للألوان، مستفيدا من المحكـــي الشـــعبي أو الصحفي الذي ينظر إلي الخمر على أنها أبيض وأسود، بـــلاك أنـــد وايـــت، أو أنها شر فيه بعض المنافع للناس، أما المخدرات الأشد خطرا الآن، فهي المخلقة صناعياً، أو "البودرة" من أمثال الهيروين والكوكايين، ومـــا أشـــبه، أما علاقة الأحمر بالخطر فهي علاقة شعبية عامة، ولكنه قبل هذه

الـــلغة المشـــتقة مـــن الألوان، كان قد مارس لعبة اللغة الرمزية الإسقاطية التي تولـــت الســـلطة تفســـيرها، بـــتحكمها الخاص، فعندما كتب الكوكبي مقالة عن أمراض النخيل، وفي مقدمتها النمل الذي يهاجم النخيل ويمخر فى عروقه حتي يمـــوت "قيـــل لــــه بأنــــه تمت قراءة ما بين السطور، حيث كان معجباً بالنمل وطموحه، وكيف باستطاعته تهديد النخيل الباسق.

قيـــل لــــه: قـــد تم فهم ماذا كان يقصد رغم أنه تعهد من قبل الكف عن الكـــتابة بالشؤون السياسية، وقيل لهم إن المقالة التي تتحدث عن النمل إنما هي شـــكل مـــن أشكال أدب الحداثة المغلف بالرمز الذي يمكن أن يفهمه الحاقدون على الحكومة. أضاف ضابط المخابرات أن الرمز فى مقالته يعني أن النمل هو الشعب، والنخلة الباسقة هي الحكومة" !!

بهـــذا تغيـــب الموضوعية، ويضيق مجال القول، وتتحول اللغة إلي مسخ وعبث وعجينة فاقدة الدلالة والكرامة، وهنا نجد السارد يردد عبارة "قيل" و"قيل لهـــم" ممـــا يجعل تفريغ جو النميمة، وتبادل الأقوال، ومزاجية الأفكار والآراء، وكذلـــك أن خيانة الثقافة تتم بفعل المثقفين أنفسهم، فهؤلاء المخابرات "قيل لهم"، واكتشـــاف القـــائل أو الـــتخمين بـــه لا يحـــتاج إلي جهد كبير، وفي هذا الجو "الإرهابي" يتراجع البحث حتي فى مجال النخيل (وهو الرمز العربي التاريخي) بفعل سوء التأويل.

إن روايـــة "مســـاحات الصـــمت" مشـــحونة بالسياســـة، مشحونة بالقمع والكوابيـــس، والمطـــاردة، ولكـــنك تقرؤها وأنت تدهش لما فيها من خفة ظل، وفكاهة، وطرافة فى التخيل، بما يجعل منها سردا عربياً، شرقياً، فيه خصائص تراثية أصيلة، حتي وإن تبني قضية معاصرة ثقيلة الوزن على القلوب.

أمـــا زواج مســرور البــلداني مــن حبيبة الطفولة زينب، فإنه يبدو حلا لمشكلة ليس لها حل، أو رواية ذات بنية منفتحة كان يمكن أن تستمر إلي ما لا نهايـــة، أو طالمـــا استمرت حيـــاة البلداني والكوكبي، وقدرتهما على خوض قطاعـــات من المجتمع أو من الحياة، وهذا الزواج يمكن أن يكون رمزاً متفائلاً لحياة البلدانى، الذي رسا على شاطيء الماضي الآمن، وبدأ يجمع الحب والمال معـــا تحت لواء الأسرة ولكن هذا الرمز المتفائل - على المستوي الشخصي - لـــم يســتطع أن يقلل من حجم التشاؤم على المستوي الاجتماعي حيث لم يقدم حـــلا، أو احتمالا أو طريقا لحل أية مشكلة؛ (حتي الصمت ليس إلا حلا مرحليا ســلبيا كما قدمنا) وبذلك وقفت "مساحات الصمت" عند حدود إثارة القضية، أو فـــتح الملفات وطرح الهموم .. لنبدأ معها طريق البحث عن حل خارج مساحة الصمت !!

القصة القصيرة



دنيا الله: رؤية بانورامية مجموعة قصصية لنجيب محفوظ

أولاً: الكاتب والمجموعة:

عـــرف نجيب محفوظ لدي القارئ العربي، وحيث انتشـــر أدبه، بأنه كاتب روائي، وقد حازت بعض رواياته شـــهرة ونالت تقديرا لعله لم يتح لإبداع عربي روائي حتي اليـــوم، وبصـــفة خاصـــة الـــثلاثية (بين القصرين، قصر الشـــوق، السـكرية) وهـــي ثلاث روايات صورت الحياة المصـــرية (القاهـــرية) فى أبعادهـــا السياسية والاجتماعية والفكـــرية، عـــبر ثلاثـــة أجيال. وهذه الشهرة الذائعة التي حققـــتها روايـــات الكاتب حجبت شهرته، كما أثرت على الاهتمام بما يكتب فى مجال القصة القصيرة، مع أن جهده فى إطـــار هذا الشكل الفني (القصة القصيرة) يحقق درجة عاليـــة من الإتقان، والأصالة التي تنبع من الجدية الفكرية، والمهارة الفنية فى نفس الوقت.

وهـــذه المجموعة التي نتوقف عندها، وقد اختار لها عـــنوان القصـــة الأولـــي منها، وهي قصة "دنيا الله" هي المجموعـــة الـــثانية – من بين مجموعات القصة القصيرة، وقـــد ظهـــرت بعد المجموعة الأولي "همس الجنون" بربع قرن [صدرت همس الجنون سنة ١٩٣٨ – وصدرت دنيا الله ســـنة ١٩٦٣] وفـــي هـــذه المســـافة الزمنية كانت قد ترســـخت قـــدم نجيب محفوظ فى مجـــال الروايـــة، بـــل نســـتطيـــع أن نقـــول إنه كان قد كتب أهم رواياتـــه مثل: زقاق المدق – بداية ونهاية – الثلاثية – اللص والكلاب –

الســـمان والخريف، ونستطيع أن نلاحظ أنه فى هذه الروايات كان قد تحرك من الواقعيـــة إلـــي الرمزية، (أو على الأقل قد مزج بين الواقعية والرمزية فى بناء فني واحد، كما نجد فى اللص والكلاب، والسمان والخريف) وفي هذه القصص القصيرة التي ظهرت تباعا مفرقة فى الصحف من المتوقع أن تكون قد تحركت بين هاتين النقطتين، أو هذين الأسلوبين: الواقعية والرمزية.

تـــتكون مجموعة "دنيا الله" من أربع عشرة قصة، هي حسب موقعها فى الكتاب المطبوع:

١- دنيا الله	٢- جوار الله	٣- الجامع فى الدرب
٤- موعد	٥- قاتل	٦- ضد مجهول
٧- زينة	٨- زعبلاوى	٩- الجبار
١٠- كلمة فى الليل	١١- حادثة	١٢- حنظل والعسكرى

١٣- مندوب فوق العادة ١٤- صورة قديمة.

وهذه القصص الأربع عشرة - كما يدل الملحق البيليوجرافي آخر كتاب حســـن البـــنداري بعـــنوان: "فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ" قد نشرت جميعهـــا فى صـــحيفة "الأهـــرام" عامي ١٩٦١-١٩٦٢ مع تغيير محدود بين ترتيـــبها فى الكتاب (المجموعة) وترتيبها فى النشر الصحفي. وهذا يعني أنه لم "ينـــتخب" هذه القصص من بين عدد كبير نشره فى ربع القرن الذي يفصل بين مجموعـــة همـــس الجنون" ومجموعة "دنيا الله"، إنها - هذه القصص - كل ما كـــتب فى فترة مركزة، مما يدل على وجود توجه عند الكاتب للاهتمام بالقصة القصـــيرة فى هذه المرحلة، ولا نستبعد أن يكون هذا بإغراء انضمامه إلي أسرة تحريـــر صـــحيفة الأهـــرام، ولا شك أن العمل بصحيفة توزع يوميا أكثر من مـــليون نســـخة يمـــثل إغراء قويا بأن يهتم المبدعون بالفن الأدبى، أو (الشكل

الأدبى) الــذي تفضــله الصحافة، ولا شك أن أية صحيفة تفضل أن تنشر قصة قصيرة، على أن تنشر فصلا من رواية مسلسلة.

وإذا عرفــنا أن المجموعــة القصصــية التي نكتب عنها تقع فى مائتي صــفحة تقريبا (من القطع الصغير) فإن الحجم التقريبي لكل قصة يقع فى أربع عشــرة صفحة، وهذا حجم مناسب لقصة (كلاسيكية) بمعني أنها تسير فى خط القصــة التقــليدية، ذات الاتجاه الواقعي، ولذلك لا تقاس إلي القصص القصيرة الــتي نقرؤها الآن، وتجنح إلي التركيز الشديد، فقد تكون القصة صفحة واحدة وأحيانــاً جزءاً من صفحة، وقد تطول إلي صفحتين أو ثلاث، وهذا يؤدي بهذا الــنوع من القصص الشديد التركيز إلي الابتعاد تماما عن التفاصيل الواقعية من وصــف الأشــخاص والأمــاكن، ومــن التمهيد ورسم المجال وتعقب المشاعر والاهــتمام بالحوار، إن هذا النوع المعاصر من القصص القصيرة (أو القصيرة جــداً فى الحقيقــة) مجرد "ومضة" أو "خاطرة" أو "مفارقة"، إنه لا يرسم واقعا، ولا يصور حياة كتلك التي نجدها فى قصص "دنيا الله".

ومــن المــتوقع، دون أن نفرض أية قواعد أو توقعات مسبقة على قراءة هذه المجموعة، وإنما هو نوع من الترجيح بناء على أن أي كاتب جاد لا يتخبط عشــوائياً فى إبداعاتــه، ولا يكتب كل ما يرد إلي خياله، وإنما يختار، ويقوّي الارتــباط بيــنه وبيــن أسلوب بعينه فى مرحلة محدودة .. لذلك نقول إنه من المــتوقع أن قصــص هذه المجموعة تسير فى نفس الاتجاه الذي يسير فيه أدب نجيب محفوظ الروائي بوجه عام ..

١- فجميعهــا تجــري فى القاهــرة – فيمــا عدا قصة واحدة هي قصة "الجــبار" الــتي تجري فى قرية، ووصف البيئة التي تجري فيها القصة لا يدل مطــلقا على أن نجيب محفوظ يملك الخبرة العملية التفصيلية بالقرية المصرية، وهــذا "المخــزن" أو "مخزن الغلال" الذي ارتكب فيه الجبار جريمته المزدوجة (الــتعدي عــلى خادمة، وقتلها) بحيث شاهده خفير سيء الحظ، كان يمكن أن

يكـــون فى المديـــنة وأن تجري فيه الجريمة، ولهذا جاء الوصف عاما، ولم يقم بوظيفـــة دالة فى القصة. أما سائر القصص فإنها تجري فى القاهرة دون غيرها مـــن المـــدن، والقاهـــرة هـــي المدينة التي استأثرت باهتمام نجيب محفوظ، لم تغادرهـــا قصصه إلاّ إلي الإسكندرية، فى حالات قليلة (السّمان والخريف، انتقل الـــبطل إلي الإسكندرية – ميرامار تبدأ وتنتهي فى الإسكندرية)، والقاهرة التي يصـــورها نجيـــب محفوظ، وتستحوذ على اهتمامه وتصدر عن خبرته الخاصة ككـــاتب قاهـــرى، هـــي القاهرة القديمة: قاهرة الفاطميين، وقاهرة المماليك، أو الأحياء القديمة التاريخية التي سيطرت على البيئة المكانية لرواياته.

فـــي هـــذه المجموعة القصصية: "دنيا الله" سنجد أسماء الأحياء التاريخية الشـــعبية القديمة منتشرة فى كل قصة، وقد أحصينا أكثرها، إن لم يكن جميعها: الحسينية – الدرب الأحمر – الجماميز – المبيضة – الدراسة والجبل – الوايلية – درب ســـعادة – خان الخليلي – أم الغلام – باب الشعرية – شارع الجيش – عطفة الكرماني – عطفة شنافيري – التمبكشية.

هـــذه هـــي الأحياء التاريخية التي تجسّد مصر القديمة (القاهرة المعزية الممـــلوكية) ومـــع انتســـاب نجيب محفوظ إلي المستوي الشعبى، أي إلي هذه الأحيـــاء، حيـــث ولد هو فى حي بيت القاضي خلف مسجد الحسين (رضي الله عنه) بحي الأزهر، وقريبا من شارع الموسكي الشهير، فإن هذا ليس هو السبب الوحيـــد، فأكـــثر هذه القصص تعبر عن الضياع والمقاساة التي تعيشها الطبقات الفقيـــرة، الكادحة، وهي التي تزدحم ازدحاما رهيبا فى تلك الأحياء، ومعني هذا أن حـــرص نجيـــب محفوظ على المضمون الاجتماعى، وتصوير الصراع بين الطـــبقات يســـتدعي الاهـــتمام بهذه الأماكن، لأن المكان = الطبقة التي تقيم به، وهـــذا يؤكـــد أن "المكان" فى هذه القصص، كما فى كل كتابات نجيب محفوظ ليـــس مجانيا، وإنما له قيمة دلالية ذات أهمية فى تأكيد الجانب الدرامى، وتوثيق الانتســـاب الاجـــتماعي (الطبقى) وسنجد فى هذه القصص إشارة إلي مواقع أو أحيـــاء أو شوارع فى القاهرة (الأخرى) أي الأحياء الجديدة، التي يقطنها علية

القوم من أصحاب الصدارة السياسية أو الثراء في فترة معينة، مثل "القبة" حيث القصـــر الجمهوري، و"الحدايق" والمقصود حدائق القبة، وهي الحي الملاصق، وكذلك سنجد ذكر شارع رمسيس حيث وسط المدينة والعمارات الضخمة (قصة زيـــنة) و"جـــاردن ســـيتي" حيث تنتشر القصور والفيلات، كما نجد إشارة إلي "لاظوغلى" – وهو اسم وزير تركي في زمن محمد على باشا، وهو الآن الحي الذي تقع به أهم وزارات الدولة.

إذا حاولـــنا أن نأخذ بالدلالة الإحصائية، سنجد أولاً أن هذه المواقع جميعا تنتمي إلي مدينة واحدة، هي القاهرة، وثانيا أن الحضور الأقوى، والانتشار من حـــظ الأحيـــاء الشعبية، أما تلك الأماكن التي تدل على الجاه والسلطة والثراء، فهـــي تذكـــر لاستكمال صورة المدنية الحديثة، ولتأكيد سيطرة السلطة والطبقة العليا وما يمثلان من مصالح، ولتأكيد تطلع بعض أبناء الطبقة الشعبية، والطبقة الوســـطي (الـــبرجوازية) وحلمهم بالانتقال إلي هذه الطبقة الحاكمة بالسلطة أو بالـــثروة، ولا شـــك أن موقـــع السكن – في هذه الحالة – يعتبر رمزا مقبولاً، وإشـــارة قاطعـــة عـــلى أحـــلام التطلع والتسلق، وسنجد هذا في قصة "صورة قديمة"، وفي شخص حامد زهران بصفة خاصة.

٢- يهـــتم نجيـــب محفـــوظ في نتاجه الروائي كما في قصصه القصيرة بطبقة، أو طائفة الموظفين، وهذا الاهتمام يستند إلي عدة عوامل، فالكاتب نفسه قضـــي عمـــره العمـــلي كلـــه موظفاً (اقرأ مذكرات نجيب محفوظ التي نشرت مؤخـــراً. وحررها رجاء النقاش، لتعرف أنه بدأ موظفا في وزارة الأوقاف، ثم في وزارة الـــثقافة حتي أحيل إلي التقاعد عندما بلغ الستين عام ١٩٧٢)، وكذلك يـــأتي الاهـــتمام بالموظفين تابعا لاهتمامه الفني المحدد بمدينة القاهرة ، فهي – مـــثل أكـــثر عواصم الدول النامية – تقوم على دواوين الحكومة، والمؤسسات الـــتجارية، والبنوك وما أشبه هذا. وقد يدخل في اهتمام الكاتب بالموظفين أنهم الطـــبقة الـــتي تتعرض لمعاناة العيش أكثر من غيرها، ولهذا سنجد الموظف – في هـــذه القصـــص – مطحونـــا بالحاجـــة، حالما بإصلاح الأحوال، ينوق إلي

عــلاوة، ويســتميت مــن أجل الحصول على "درجة"، وهنا يربط الكاتب بين الوضـــع المـــادى، والتكوين الأخلاقى، فحين يكون "الراتب" المحدود هو كل ما يمــلك الموظف، فإنه يكون على استعداد لفعل أي شيء حتي لا يتعرض لعقوبة أو خصــم فضــلا عن الطرد، بل إن بلوغ سنّ التقاعد (المعاش) يعد كارثة !! (انظر قصة: كلمة فى الليل)، وفي عالم الموظفين - كما يري نجيب محفوظ - توجــد الانــتهازية، فليست الترقية من نصيب الموظف الكفء الأمين، بل الذي يســتطيع أن "يســتولى" على رئيسه عن طريق منافقته، أو تبادل المنفعة معه، وكذلك يتعسّف الرؤساء فى التسلط وإرهاب مرؤوسيهم، كما فى القصة السابقة.

ومــع وضوح طائفة الموظفين - على اختلاف مستوياتهم - فى قصص المجموعــة، فإنــنا نجد "عالم" نجيب محفوظ الأثير، متحققاً أيضاً، ونقصد عالم الحارة، والزقاق، والربع، وما يفرّخ من تجار، ولصوص، ومهربين، ومدمنين، هــذا العالم الذي أخذ وضعاً بارزاً فى كثير من روايات الكاتب وقصصه، حتي أصــبح لدي القارئ أو مشاهد السينما العربية، أو التليفزيون، أنه يكفي أن يري حكاية تتصل بالفتوّات، أو الممسوخين من المدمنين والقتلة ليرجح أن قلم نجيب محفوظ هو صانع تلك الحكاية، ونحن لا نرجح مسؤولية نجيب محفوظ عن هذا الــنوع مــن القصــص، أو ننفي تلك المسئولية، والمهم أن نربط الظاهرة، أو نعيدهــا إلــي أصلها الفنى. فنجيب محفوظ كاتب واقعي (هذا القول يحتاج إلي تفصيل ليس هنا مكانه، لأنه بدأ أقرب إلي الرومانسية فى رواياته التاريخية، ثم اتجــه إلــي الواقعية، وكتب أهم رواياته فى تلك المرحلة الواقعية، ثم انتقل إلي الرمــزية والســريالية) وكذلــك يجب أن نتذكر أن مجموعة: "دنيا الله" - التي صــدرت عام ١٩٦٣- ترجع بتاريخها إلي تلك المرحلة الواقعية. ونحن نعرف أن مــن أهــم أسس المدرسة الواقعية فى الفن أنها تتجه إلي الطبقات الشعبية، وأنهــا تهتم بالوصف الخارجي للشخصيات (الهيئة وطريقة الكلام، والتصرفات الســلوكية والملابــس.. إلــخ) وأنها تصور الفرد على أنه نتيجة حتمية لطبائع المجــتمع الذي نشأ فيه، وأخيرا فإن المدرسة الواقعية (النقدية) مدرسة متشائمة،

تـــنظر إلـــي الحيـــاة على أنها "أزمة" وإلي الطبقات على أنها فى "صراع" وأن الأفـــراد إما "قاهر" وإما "مقهور"، فليس فى الحياة مثل أعلى، ولا التزام طوعي بـــالواجب، ولا حـــرص عـــلى الكرامة إلا فى أضيق نطاق، وتحت ضرورات مؤقتة... وهكذا.

فاخـــتيار نجيب محفوظ أو تفضيله لأولئك الذين أشرنا إليهم من الفتوات والمهـــربين، ومـــن يسميهم أو يطلق عليهم فى ذلك الزمن الماضي "البرمجية" ويعـــني بهم الضائعين اجتماعيا، الجاهزين لأداء الأعمال القذرة بأي أجر، هذا الاخـــتيار يحقق له الهدف العنيف الذي يحرص عليه وهو نقد المجتمع، وتوجيه الضـــوء إلـــي نقـــاط ضعفه، وانحرافاته، المادية، والأخلاقية، وكذلك يحقق له إبراز الألوان الزاهية والطابع المحلي الذي يميز الأسلوب الواقعي. ولكي أقرّب إليكـــم هذه الصورة أقول إن "سوق واجف، أو المباركية" – على سبيل المثال – يـــدل عـــلى "الكويت" ويكشف عن شخصيتها المتميزة أكثر مما يدل شارع فهد الســـالم، أو الســـالمية، لأن هذين الشارعين الأخيرين لهما أشباه فى أكثر مدن العـــالم، ففـــي كل مدينة كبيرة شارع تجاري يتقارب مع شارع فهد السالم حيث المـــتاجر المضـــيئة والسيارات، والناس خليط .. إلخ، ولكن سوق الحميدية فى دمشـــق، والكاظميـــة فى بغداد، وخان الخليلي فى القاهرة، أماكن لها شخصية تاريخيـــة، ومـــذاق ورائحـــة لا تتكرر، ومعني هذا أن اهتمام الكاتب بالأحياء الشـــعبية الـــتاريخية لا يدل على أنه منحاز إليها فقط، وإنما يدل أيضاً على أنه حـــريص على إبراز الخصوصية، وتلوين لوحته الفنية بألوان زاهية (شرقية / عربية) تتعرف عليها العين بمجرد المشاهدة.

ثانيا: القصص والمحاور:

فـــي الصـــفحات الماضـــية عرفنا أن مجموعة "دنيا الله" تتكون من أربع عشـــرة قصـــة، وأن هـــذه المجموعـــة تنتمي إلي ما أنتجه الكاتب فى مرحلته الواقعيـــة، وهـــذا مـــا سنلاحظه فى العرض الموضوعي لهذه القصص، لكننا

سـنلاحظ – أكـثر مـن مـرة – أن وراء الظاهر الواقعي بُعدا فلسفيا رمزيا، يـتجاوز الـرؤية الواقعية، ويتجاوز الاهتمام بالقضايا الاجتماعية، ليثير أسئلة فلسـفية، ويطـرح قضـايا إنسانية (كونيّة) ذات صلة بالمصير البشرى، وليس مجـرد الواقـع الاجـتماعى، لأن الواقع الاجتماعي بطبيعته متغير، إلي الأمام (فيصـنع الـتقدم) أو إلـي الخـلف (فيـؤدي إلي التخلف) وليس هكذا القضية الإنسـانية، أو الفلسفية، التي تعرض أو تناقش وضعاً دائماً، وتثير قضية خالدة، لا يملك الإنسان لها حلا، وكذلك لا يملك أن يتجاهلها وكأنها غير موجودة ....

سـنحاول – بإيجاز شديد – تقريب فكرة كل قصة على حدة، توصلا إلي تقـريب المحـاور الـتي تحركت فيها قصص المجموعة. وهنا نتذكر معا أن التقريب للفكرة لا يغني عن قراءة القصة ذاتها، لأن العمل الفني ليس محصورا فى فكـرته المجـردة، إن كل كلمة فيه مقصودة لذاتها، وكل عبارة أو جملة لها جماليـتها الـتي يجـب علينـا أن نتعرف عليها. ولهذا فإننا نلجأ لهذا التقريب لنتعرف على المحاور أولاً، ولنمهد للنموذج النقدي ثانيا ...

١- **دنيا الله:** عـم إبـراهيم – الفراش – عجوز يعاني الحرمان فى أقسي صـوره، يهرب إلي "الكيف"، يثيره حديث الموظفين عن السفر للاصطياف، يستولي على رواتبهم (ماعدا واحدا) ويهرب بفتاة صغيرة، ضائعة... يعيش معهـا أياما قلائل، حين تنتهي النزوة، والنقود، يقبض عليه بسهولة. الكاتب لـم يقدم دليل إدانة ضد عم إبراهيم، ولم يجعله يندم على فعلته .. إنه راض بقـدره، كمـا يتصـور أمـثاله القدر، وهو أنه رضا بما يجرى، واستسلام للظروف كيفما تكون.

٢- **جوار الله:** عـبد العظيـم شلبي – موظف المساحة – من حي (الدرب الأحمـر) بالـترقي الوظيفي سكن فى حدائق القبة، حياته بالكاد، ينتظر أن تمـوت عمته (هي فى الحقيقة عمة أبيه أي فى مستوي جدته) ليرث بيتها، والعجـوز بخيلة جدا، وفي القصة التي تقوم على مشهد واحد (وكأنها فصل

في مســـرحية من فصل واحد) نري كيف تتعلق آمال الأحياء على الأموات، أو من يجب عليهم أن يموتوا، وكيف يتصارع الورثة، ويحاول كل منهم أن يحرك "المكسب" إلي ناحيته ..

وهـــذا القصة هي الأولي بين قصص المجموعة التي تصور "الموت" ولكن من خلال ردود فعل "الأحياء" ذوي العلاقة، وبصفة خاصة قبيل حدوث الموت، وفي فترة توقعه.

٣- **الجامع فى الدرب**: يســـتعيد الكـــاتب فى هـــذه القصة أجواء الحرب العالميـــة الـــثانية (الـــتي صور جانبا منها فى رواية خان الخليلى، وزقاق المـــدق، والجزء الأخير من الثلاثية)، ويوظف حادث "الغارة الجوية" توظيفا أخلاقيـــا سياســـيا، إذ يجعل الانتقام الإلهي ينزل بمن يمارس النفاق ويضلل الـــناس عـــن الحق، ولا يلحق الأذي بمن ينحرفون فى سلوكياتهم. فالكاتب يري أن من يبيع عقيدته أشد انحرافا وخطرا ممن يبيع جسده، ومع ذلك فإن بـــناء القصة لا يعطي دلالة حتمية على هذا، لأن القصة تصور غارة جوية عـــلى مديـــنة كـــبيرة يمكن للقذائف فيها أن تسقط فى أي مكان، وعلى هذا يكـــون خـــروج إمـــام المسجد إلي الشارع نفورا من وجوده مع الخاطئات والمجـــرمين فى مكان واحد، مجرد مصادفة، كما يمكن أن يكون ترفعا عن خطيـــئة الجســـد، لكن الكاتب كان قد كشف خطيئة الفكر التي استحق عليها العقوبة (في القصة بالطبع، أما عند الله سبحانه، فهذا مفوض إليه).

٤- **موعد**: هـــذه القصـــة الـــثانية فى المجموعة التي تعرض لقضية الإنسان والمـــوت. "جمعـــة" تاجر الأدوات الكهربائية الناجح، الزوج والأب السعيد، عرف أنه سيموت فى خلال أشهر قلائل. القصة تركز الضوء الكاشف على موقـــف الإنســـان إذا رأي الموت عن قرب، وما التغير الفكري والسلوكى الذي (يحتمل) أن يتعرض له (وليس هذا محتما على أي حال).

إن الكاتب بعد أن صور انعكاس الشعور بالموت على نفس الإنسان، طوّر قصته فى اتجاه آخر مختلف؟ إذ جعل الأخ الذى لم يفكر فى الموت ولم يتوقعه هو الذي يموت فى ميدان العتبة المزدحم، فى حادث سيارة، فى حين يمضي الآخر عائداً إلي بيته، لا نعرف عنه شيئاً، فكأن القصة تقول: لتكن فكرتك عن الموت ما تكون، لكن الأجل سيبقي سراً على البشر.

٥- **قاتل:** وكذلك تشغل قضية الموت ركناً مهما فى هذه القضية، إذ نجد القاتل الموعود مستأجر، سيقتل شخصا لا يعرفه، كما نجد القتيل المرتقب شديد الارتباط والتمسك بالدنيا، يعزّي فى ميت آخر، ويواسى، ويعطي مواعيد، ويعقد صفقات، لا يعرف ما يترصده. أما المحور الأساسي الذي كثفه الكاتب فى اختياره العنوان، فهو أن بيومي (الذي لم يذكر له الكاتب أبا ليؤكد ضياعه وعدم ارتباطه بأي جذور) مجرم صنعه المجتمع. لقد تخلّت عنه الرعاية الاجتماعية. فتلقفه المهربون، وتجار المخدرات، حتي عرف السجن، وكذلك ضاعت منه الزوجة والولد، فتأكد انقطاعه، وزاد ضغط الضياع حتي تحول المهرب إلي قاتل .. أجير.

فى هذه القصة جمع نجيب محفوظ، فى سياق واحد، بين الموقف الاجتماعي (الإصلاحى) والرؤية الفلسفية (الفكرية) فهذا القاتل كان يمكن أن يكون فرداً صالحاً لو وجد من يحسن تنشئته، ووجوده ونهايته، علامة على خلل اجتماعى، ودليل على غياب العدل. ويمكن أن نرصد الحالات النفسية التي اجتازها بيومى، وهو بين العزم على تنفيذ القتل، والتراجع عنه، لنري حوار الخير والشر فى النفس الإنسانية، ونري كذلك أنه - بدرجة ما - كان مضطرا خاضعا - هو الآخر - للخوف من القتل، ومن الناحية الأخلاقية ليس هذا مبررا بالطبع. أما من جانب الحاج عبد الصمد الحباني - المرصود للقتل - فقد مارس حياته بقوة إلي آخر لحظة دون أن يخطر له أنه سيموت.

٦- **ضد مجهول:** هذه القصة واقعية الظاهر، رمزية المحتوى، وموقف الكاتب فيها يجمع بين التأمل (أو طرح الأسئلة) من زاوية فلسفية، وبين الواقعية التي تأخذ شكل "التسليم بالأمر الواقع". إن سلسلة من جرائم القتل المتتابعة تحدث فى الحي الذي يقع فى مسؤولية الضابط محسن عبد الباري رئيس المباحث.

لقد اختار القاتل المجهول ضحاياه عشوائياً، دون قاعدة، منهم: مدرس عجوز، ولواء قديم بالجيش، وسيدة شابة فى الثلاثين كانت مريضة، ورجل متسول وجد ملقي خلف قسم الشرطة، ورجل آخر سقط فى آخر عربة فى ترام، وطفلة وجدت مقتولة فى دورة مياه المدرسة. إن القتل - فى كل مرة - كانت وسيلته حبل مشدود حول العنق، وكان بغير دافع، فلا تحدث سرقة، أو اعتداء جنسى، أو إعلان ثأر مثلا .. ولأن الحوادث تكررت ولم يعثر على القاتل فقد تقرر ألا تكتب الصحافة عن هذه الجرائم مطلقاً ليشعر الناس بشيء من الاطمئنان. أما الضابط نفسه (ضابط المباحث) فكان قد قتل بنفس الطريقة، وهو فى مكتبه يؤدي واجبه.

القاتل المجهول، هو القاتل المعلوم "الموت"، الذي يختار دون أن نعرف سبب الاختيار أو "المنطق" الذي يعتمد عليه .. إنه ينال الكبير والصغير والغني والمتسول، ويحدث بسبب، ولغير سبب. أما ضابط المباحث (واسم والده: عبد البارى، والباري هو الخالق) فإنه الشخص "الذي "يوازى" الحدث المتنامى، إنه الإنسان الذي يعرف أنه لابد سيرحل ليخلي مكانه لغيره، وعليه أن يستعد للرحيل، إنه يمارس وظيفته فى البحث عن القاتل، لكنه يقرأ الشعر الصوفى، ويقرأ القرآن، أما حمل زوجته فرمز لحتمية التعاقب، زوال الأفراد، واستمرار النوع ...

وفي النهاية: لابد أن ننسي الموت لنستطيع القيام بواجب الحياة، مع إيماننا بأن القاتل المجهول سيظهر، ويؤدي عمله، فى لحظة ما، لا نعرفها.

٧- زينة: هذه القصة تنتمي إلي فكرة قصة "الجامع فى الدرب" وإن كانت لا تجعل الانحراف الفكري أشد خطراً من الانحراف الجسدى. إنها تساوي بين كل الانحرافات: الانحراف العلمى، والانحراف الخلقى، والانحراف الفنى، فهؤلاء الثلاثة (رجلان وفتاة) تفرقوا بين ثلاثة مكاتب فى العمارة الضخمة، ومارس كل منهم نوعا مختلفا من الانحراف، فالأول محرر فى مجلة علمية، يزيف مقالات عن أدوية، للمقالة شكل علمي خادع وهي فى حقيقتها إعلان مدفوع الأجر، والفتاة تبيع جسدها لتحصل على وظيفة، وبعض الأموال لصالح أسرتها الفقيرة التي تحلم بالثراء، والثالث مؤلف أفلام، يكتب قصته بما يرضي أصول الفن، والصدق، ولكنه – حرصاً على الأجر الكبير – يرضي بالزيف، فيأخذ فى تعديل قصته مرات، ليرضي المنتج، والمخرج، والبطلة.. مما يؤدي إلي مسخ القصة الأصلية حتي لا يبقي منها شيء.

لقد عمل نجيب محفوظ فى حقل الفن؛ وكذلك تحول عدد من قصصه ورواياته إلي أفلام سينمائية، ولعله كان يعترض على تحريف ما كتب، ولكن هؤلاء الذين أشار إليهم كانوا يفسدون عمله، ولعله كان يسكت راضيا بالأجر السخى، والدعاية العريضة، ولعله فكر فى موضوع "تسلط التفكير المادي وصلته بالانحراف"، فكان هذا الرصد لثلاثة مجالات هي الأكثر أهمية فى حياة الفرد والجماعة: العلم، والعمل، والفن.

ومن ناحية الشكل الفني سنجد أن الأشخاص الثلاثة صعدوا فى مصعد واحد، ودخلوا إلي المكاتب فى نفس الوقت، فهناك تزامن فى صنع الحدث، ولكن سرد قصصهم الواحد بعد الآخر جاء على سبيل التعاقب. وفي هذا يختلف زمن الحكاية، عن زمن السرد.

٨- زعبلاوى: هذه القصة من أشهر قصص نجيب محفوظ القصيرة، وهي قصة رمزية، وتختلف الآراء فى تفسير الرمز، وهي القصة الوحيدة – فى

هـــذه المجموعة – التي تروي بضمير المتكلم، من الواضح – منذ الأ
الأولـــي – أن الـــراوي مـــريض بمرض حار فيه الطب، وجرب فيا
الوســـائل، فقرر أن يبحث عن "زعبلاوى" الذي ينتمي إلي ذكريات طف
وهنا نتعقب "المداخل" التي حاول أن يجد زعبلاوي من خلالها:

١- المحامي الشرعي الذي "تفرنج".

٢- بائع الكتب القديمة فى ربع البرجاوى.

٣- شيخ حارة الحى.

٤- الخطاط الذي يتفنن فى تجويد اسم الجلالة.

٥- الملحن الذي أجاد تلحين قصائد فى مدح الرسول (ﷺ).

٦- ونس الدمنهوري السكير ...

هكـــذا سأل عنه كل أصناف الناس تقريبا، وكلهم قالوا إنه موجود،
رأوه، ولكـــن أحدا لم يضمن حضوره ... ثم تحدث المفارقة، أنه – عند الد
يشترط ألا يتحدث مع السائل حتي يشاركه السكر، فلما سكر – وهو غير
– نـــام، وفي لحظة نومه جاء الزعبلاوى، الرجل المبارك، وعمل على إ
ولكنه لم يفق ...

إن الـــباحث عن الشفاء، راوية القصة، قد أصابه داء يصفه بأنه "لا
لـــه عند أحد"، وهكذا يتعلق الأمل بهذا الموجود الذي يقر الجميع برؤيته،
ليس طوع أحد منهم، وقد وصفه جميعهم، وامتدحوه، إلي أن يبلغ الباحث ا
ويـــلقي ونـــس الدمـــنهوري (السكير) والسكر هنا رمزى، إنه نشوة الحب
المعـــرفة، فالخمر – فى تراثنا العربي وفي التراث الشعري الإسلامي عا
رمز نشوة الإيمان، والنقاء، ولهذا نرجح أن الرمز هو "البحث عن الإيمان
عصـــر الماديـــة والإلحاد تسلل القلق إلي وجدان هذا الباحث، فظل يدور
علاجـــه، والـــناس ترشده إلي الإيمان، ولكنه لا يلاقيه، فلما بلغ حد التعد

البحث، وانتشي بهيام الروح، حضره الإيمان كطائف، أو حلم، وترك أثره عليه: بلل شعره وحاول إفاقته !!

٩- **الجبار:** أبو الخير خفير فى مزرعة لإقطاعي جبار، حملته رغبة النوم أن يدخل مخزن الغلال ليتواري فيه وينام، أفاق على صوت سيده الجبار وقد انفرد بخادمة شابة يريد افتراسها، والفتاة تدافعه عن نفسها، فأكمل اعتداءه ثم قتلها. لم يستطع أبو الخير أن يمنع نفسه من إطلاق كلمة، وهرب، عرفه السيد الجبار فألصق به التهمة وطارده، وحاصره حتي خضع للاتهام.

هنا نجد التقسيم الطبقي يلائم التقسيم الأخلاقى، كما تقرره الواقعية الاشتراكية، فالإقطاع شر، والإقطاعي منحرف، والفقراء البسطاء هم الأمل، وهم الضحية.

وفي القصة نجد مجتمع القرية غائبا، أو سلبيا، إذ يفترض أن الناس تعرف الطباع الحقيقية، ولا تنخدع. ولكن الكاتب ضحي بالدقة الفنية وصدق التصوير ليدين الجبار، ويجعل من الإنسان البسيط ضحية ...

١٠- **كلمة فى الليل:** فى هذه القصة يعود الكاتب إلي عالم الموظفين، ويختار لحظة فاصلة، هي "التقاعد" ليعود إلي ماضي الشخصية، وما كان من نفاقها، وانتهازيتها، وجبروتها. وكذلك ما فى ضعفاء الموظفين من تخاذل، إذ أجلوا اعتراضهم إلي أن أحيل المدير إلى "المعاش"، ومع هذا فإن "حسين الضاوى" لم يسلم أبدا بأن فيه خطأ .. الآخرون دائما هم المخطئون.

"حسين الضاوى": نموذج الإداري فى البلاد التي تنظر إلي الجهاز الإداري على أنه الأساس (وليس الإنتاج أو البحث العلمي مثلاً) ومع كل ما ألصق به الكاتب من صفات فظة، فإنه جعله يكتشف وجها آخر للحياة. فيتمعن

فى الصـــلاة، ويكتشـــف الشارع، ويعرف مسرات لم يفكر فيها من قبل، وكأنه يؤكد المقولة: إن الحياة تبدأ بعد الستين !!

١١- **حادثة:** عودة إلي مناقشة موضوع الموت، وهنا أيضا يموت "عبد الله" دون أن يـــترك أي مؤشـــر يـــدل عـــلى عنوانه، أو أهله، أو مقر عمله، والمهـــم أنه يموت فى اللحظة التي تحقق له فيها أمل عزيز عليه، وقد تم المـــوت بارتكاب خطأ من جانبه .. فكأن الإنسان إذا حقق وظيفته (أمله) فى الحياة يشعر بأنه لم يعد له مكان فى الحياة.

فـــي هذه القصة صياغة ماكرة، فقد وصف الكاتب الحادث، وملأ فضاء القصـــة بالمعـــلومات، ومع هذا لا نجد معلومة واحدة يمكن أن تقود إلي حقيقة الـــرجل الضـــحية .. فكأن للوجود الإنساني جانباً عبثياً .. نملأ الحياة ضجيجاً، ومـــزاعم، ونعتقد أننا حققنا كذا .. وفعلنا كذا .. ثم ينتهي الأمر إلي .. لا شيء مجهول ملقي فى مشرحة مستشفي ينتظر من يتعرف عليه !!

١٢- **حنظل والعسكرى:** وهـــذه من قصص نجيب محفوظ القصيرة التي نـــالت شـــهرة واســـعة، ذلك لأن "حنظل" – المتشرد المدمن – عاش فى غيـــبوبة المخـــدر حـــلما، تحول إلي كابوس، كشف فيه عن أمرين: أن المجـــتمع هو الذي يصنع المنحرف، قبل أن يصنع المنحرف نفسه، وأن الفجـــوة واســـعة بيـــن واجب الشرطة كما ينبغي أن تؤديه، وبين واجب الشرطة كما تؤديه بالفعل.

تســـلل الكاتب فى هذه القصة إلي موضوع صعب، هو نقد جهاز الدولة فى قطـــاع خطيـــر مـــنه، وهـــو الشرطة وكيفية تعاملها مع الناس، وقد اختار شخصـــية مدمـــن بـــائس لكـــي لا يعترض على قصته، ومع هذا استطاع هذا المدمـــن- الـــذي اختبأ ـــ الكاتب وراءه واتخذه قناعا – أن يردد العبارات التي حـــلم بها ليكشف جبروت أجهزة الأمن. إن المأمور وهو يعمل لصالحه لا يفتأ يوجه إليه الأمر بعد الأمر .. فالتعسف موجود ومعلن، وهو أساس التعامل.

١٣- مندوب فوق العادة: هذه القصة تقارب السابقة، إذ تأخذ شكل الحلم، أو الكـــابوس، كان حنظل "مسطولا" يحلم، وهذا المندوب الدعي يمارس حـــلم اليقظـــة، وهو يوجه انتقادات حقيقية للجهاز الوظيفى، ولكن الكاتب مـــزجها بـــبعض الأمور (الخارجة على الموضوع) ليعطي مؤشرا على طـــبيعة الشخصـــية، فهو مجنون بالعظمة، ولا نكتشف هذا إلا فى الفقرة الأخيرة، وفي تعليق الرجل وهو يغادر الوزارة مقبوضاً عليه.

فـــي هذه القصة تظهر وزارة الأوقاف التي عمل الكاتب موظفاً فيها (في مكـــتب الوزيـــر) نحـــو عشرين عاماً، كما نجده يوجه نقده إلي "تسيب" الجهاز الإداري عـــلى لسان شخص غير متزن، فأدخل بهذا عنصر الكوميديا، الذي لم نصادفه مطلقاً فى هذه المجموعة، باستثناء حلم حنظل المسرف فى تفاؤله، وإن كان انتهي إلي كابوس، وبهذا المدخل الكوميدي أصبح نقد الوزير ممكناً ..

١٤- صورة قديمة: هـــذه الطريقة (التكنيك) استخدمها الكاتب فى أكثر من قصة، إذ يجعل شخصاً ــ فى ظرف ما ــ يطالع صورة، أو كلمة فيتذكر ماضـــياً. هنا نجد صورة قديمة معلقة فى بيت صحفى، يقرر الصحفي أن يســـتغل هـــذه الصورة التي ترجع إلي السنة التي حصل فيها على شهادة الـــبكالوريا (الـــثانوية العامة الآن) فيحدد عدداً من الموجودين بها، ليري إلي أين انتهي بهم سعي الحياة ... وكيف؟ وبالطبع فإن مهنته تجعله على معرفة بمواقع بعضهم..

وهكـــذا التقي بالإقطاعي المعتزل (نتذكر زمن تأليف القصة، وقد حددت المـــلكية الزراعية فى مصر، وأبعد الإقطاعيون عن أي عمل وأزيلت مكانتهم) والمستشار (القاضى) الذي يحتمي بالترفع والقناعة من ذل المادة، وكاتب النيابة ذي العيال، البائس المنبوذ فى الصعيد، ثم يلتقي بالراسب الوحيد الذي استعادته ذاكـــرة الصـــورة (حامد زهران) رئيس مجلس إدارة شركة، يستولي على أكبر راتـــب ممكـــن فى ذلك الحين (٥٠٠ جنيه) فنعرف سر نجاحه (المعلن) ولماذا

اســتفز مشاعر الجميع حتي قال محمد عبد السلام كاتب النيابة: "لا يوجد عمل فى بلادنا يستحق هذا القدر من المال، وإلا فلماذا لم نصل إلي القمر"؟!

لقد عقد الكاتب صلة تشابه بين حياة عباس الماوردي – الإقطاعي السابق – وحامد زهران – الانتهازي الحالي –، فكأنه يري أن الانتهازيين والفاشلين هم الذيــن ورثــوا الإقطاعيين والرأسماليين، ومعني هذا أن الشعب الكادح لا يزال يعاني الحرمان. إن تسمية القصة: "صورة قديمة" يدل على أمر واقع هو أنه قد مضـــي عليها أكثر من ثلاثين عاماً كما تقول القصة، ولكن هذه التسمية تعني أيضـــاً أن هـــذه الأوضـــاع التي تحرم أصحاب الكفاءة والنزاهة، وتغدق على المنحرفين والفاشلين .. هي أوضاع تنتمي إلي صورة الماضي (القديمة) وتكذب كل مزاعم العدل والاشتراكية التي كانت ترفع كشعار فى تلك الفترة.

ثالثا: نموذج نقدي:

قصة : دنيا الله

اتفق النقاد الذين عاصروا نشأة فن القصة القصيرة على أنها ليست رواية مختصرة، وليست فصلا من رواية .. فالقصة القصيرة ليست "قصيرة" فقط فى عدد صفحاتها، بل يجب أن تكون "قصيرة" فى كل العناصر التي تشكل بناءها:

الشخصيات

الزمان

المكان

الحدث (أو الأحداث)

الوصف والتحليل

الحوار

ثم يضاف عنصر أخير هو "لحظة التنوير" التي نجدها فى ختام كل قصة قصيرة، وهي لحظة ليست مفتعلة، أو ملصقة، إنها تنبع من تطور القصة الطبيعى، وتنيرها، أي توضحها وتفسرها وتساعد على فهم جوانبها المختلفة. كلما كانت هذه العناصر مختزلة، مختصرة، كانت دليل مهارة لدي الكاتب، بشرط ألا يجعل الاختصار هدفا فى ذاته، لأن الاختصار المبالغ فيه يؤدي إلي تأثير سلبي على الطابع الواقعى، وقدرة الإقناع من خلال مشابهة الواقع، وهو الأمر الذي حرصت عليه "القصة القصيرة"، منذ نشأتها أواخر القرن الماضى، وحتي قبيل حركة الحداثة (في الأدب العربى) أي منذ ربع قرن أو أكثر قليلا، حيث ظهرت القصة القصيرة جداً، التي لا تهتم بمشابهة الواقع، ولا بتصوير الشخصيات، أو وصف المواقف، إنها تصدر عن لحظة نفسية، غامضة غالباً، ومعقدة تترك انطباعاً بشعور أو فكرة، ولكنها لا تصور قضية، ولا ترسم شخصية، بالطريقة التي نعرفها فى القصص القصيرة التقليدية، ومنها هذه القصة: "دنيا الله".

وفي تحليل القصة نبدأ بتأمل العنوان، واكتشاف دلالته، لأن العنوان "عتبة" إلي النص، وهو يوازي متن القصة نفسه، وهو أول ما يتلقاه القارئ ويتفاعل معه، وعنوان هذه القصة مكون من كلمتين، والرابطة بينهما "الإضافة" وهي تحمل معني "الوصف" فهذه الدنيا ليست دنيا البشر، ولا دنيا المصالح، ولا أي دنيا أخري .. إنها "دنيا الله" فهو المهيمن المتصرف الذي يشكل النفوس ويرسم المقادير، ويوزع الحظوظ ولا يطلع غيره – سبحانه – على أسرار الخلق. ودلالة هذا العنوان نجدها مجسدة فى "لحظة التنوير" عندما يتم القبض على عم إبراهيم فى الإسكندرية، بعد أن صرف الفتاة، وأنفق المال، وأصبح بحق رجلاً "علي الله" أي لا يملك المال، ولا يستطيع التصرف فى أي شيء، ولا يعرف ماذا يجب عليه أن يفعل، فعندما سأله المخبر:

"تقدر تقول لي ماذا دفعك إلي تلك الفعلة وأنت فى هذا العمر؟"

ابتسم عم إبراهيم، ثم رفع إصبعه إلي فوق وهو يغمغم:

– الله ..

ندت عنه كالتنهيدة

ولكـن القصـة المروية بضمير الغائب، حيث يختفي الراوى، ومع ذلك يحكـي كـل شـيء ويعرف عن الأشخاص والأحداث كل شيء .. هذه القصة وهـي تكشـف العـالم "الهروبى" لعم إبراهيم الذي يتنصل من مسؤولية فعلته ويـتظاهر "بالدروشـة"، أو أنه دخل فى هذه الحالة فعلاً، وكان لديه الاستعداد لذلـك، فى تسـامحه مع الفتاة، وإعطائها أكثر المال، ثم الاتجاه إلي المسجد .. نجـد القصـة تقـدم المبررات الكاملة (المحتملة وليس الحتمية) التي تدفعه فى طـريق نزوته المغامرة، ونستطيع أن نجمع هذه المبررات ونكتشف من خلالها خصوصية تجربة هذا النمط الإنساني وما تؤدي إليه:

١– "دخـل خدمـة الـوزارة وهو فى العاشرة عاملا فى المطبعة"، وهذا معناه الحـرمان الكـامل مـن لعب الطفولة وحريتها، وكذلك الحرمان من تلقي التعليم.

٢– "نقل فراشا لتطاوله على رئيسه"، ففيه حدة، ورفض للاستسلام لواقعه.

٣– "كـان طيباً، وإن كان به شذوذ محتمل، كأن يشرد أحياناً حتي وهو يحدثك أو يـتدخل فيمـا لا يعنيه" ... وهذا استمرار لتمرد الشخصية على القالب الاجـتماعي (الفراش) الذي وضعته فيه الظروف، ولا يملك وسيلة لتغييره، وهـذا الشـرود وراءه "المخـدر"، وحالـة الإحباط التي يعانيها من واقعة المتدنى.

٤– "كـان المسكن عبارة عن حجرة أرضية .. وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجـته "فهـو فى قـاع المجتمع، لم يعلم عنه أحد شيئا إلا بعد أن أصبح مـتهما بالاخـتلاس، وهـو يعاني القبح ويعايشه فى المنزل والزوجة. فإذا

اســتعدنا تمـرده القديـم، وإدمان المخدر، توقعنا أن يفعل شيئا غير عادي ليكسر نمط حياته.

٥- وبالمقابــلة بين الماضي والحاضر فى حياة عم إبراهيم سنعرف أنه حاول الارتقــاء بحياتــه مــن قبل، ولكن الظروف لم تساعده، فقد قالت الزوجة للشرطة: "إنه كان فى مطلع الحياة زوجا طيبا، وأنهما أنجبا أبناء"، والأبناء تعــني الارتباط بالإطار الأسري والنظام الاجتماعى، وهذا ما لم يحدث له، لأن أبناءه الثلاثة اختفوا من حياته لأسباب مختلفة، فعاد وحيدا محبطا.

فــي مقــابل هذا الرصد الطولى، المفصل من غير إسراف، عن ماضي حيــاة عــم إبراهيم، نجد الوجه المقابل لهذه اللوحة الخاصة، ويمثلها مجموعة الموظفيــن فى إدارة الســكرتارية .. وطبيعي أنهم ليسوا على درجة واحدة فى الوظيفــة أو فى الدخل المادى، أو فى تحمل الأعباء الأسرية، وقد نوع الكاتب فى مســتوياتهم بحيــث يمثلون قطاعات المجتمع، وأنواع الأخلاق بوجه عام. وســنجد أن واقع أكثر هؤلاء الموظفين لا يخلو من حرمان وخشونة، ولكن هذه الأمــور نســبية، فعــم إبــراهيم ينظر إليهم على أنهم فى نعيم، ولهذا لا يشعر ضــميره بــأي حــرج فى الاستيلاء على مرتباتهم، وخوض "حلم" التصييف، ورؤيــة البحر، والجلوس على الشاطئ بلا عمل، فى صحبة "الإنجليزية"، وهي تــناقض زوجته فى كل صفاتها: العمر، والشعر، ولون العيون وجمالها، فكأنها تحقــق له "الانقلاب" على الماضي انقلابا كاملا، حتي وإن كان لبضعة أيام. إن عــم إبــراهيم قد تعاطف مع موظف واحد "السيد أحمد" إذ أحس برابطة الفقر والمعانــاة ومجاهدة الحياة معه. ولعل الكاتب قد أبرز فى قصتة فضائل إيجابية فى شــخص "الســيد أحمد" غير التزامه الأسري ونضاله فى تربية أولاده، فهو أول من توقع الشر ، وخرج للبحث.

إن نجيــب محفــوظ الذي يملك خبرة غير عادية بالنظام الوظيفي وحياة الموظفيــن فى دواوين الحكومة، التقط "حادثة"، تفجر عنها سلوك معتاد يحدث

كل شهر، دون أن يفطن أحد إلي ما فيه من غرابة "ومخالفة للتعليمات" – كما وصفه المراقب العام – وهو أن عم إبراهيم، فى يوم صرف الرواتب يذهب إلي الإدارة المالية، ثم يذهب إلي الخزينة فيسلم الكشف ويتسلم الرواتب كاملة، ويعود بها ليقوم بتوزيعها .. يحدث هذا كل شهر دون شعور باحتمال مشكلة، أو أن هذا التصرف نفسه غير قانونى. وفي شهر إبريل (شهر الأكاذيب والغبار كما وصفه فى إحدي رواياته) يقوم عم إبراهيم بتقليد توقيعات جميع الموظفين (وفي هذا ما يدل على عدم اهتمام موظف الخزينة أيضاً) ويتسلم الرواتب، ويمضي مع تلك الفتاة الضائعة التي أغراها بالمال لتقبل مرافقته لمدة محدودة.

ولكن نجيب محفوظ لم يقدم قصته على أنها قصة "حادثة" يهتم فيها بالنتائج التي ترتبت على سرقة رواتب موظفي إحدي الإدارات، وما عانوه بسبب ذلك، ولم يقدم قصته على أنها قصة "بوليسية" هدفها أن نعرف كيف تفنن اللص فى رسم خطط التهرب، والتضليل، وكيف تمكنت الشرطة من الإيقاع به فى النهاية. إنها قصة "شخصية"، قصة "عم إبراهيم" الضائع فى "دنيا الله" لم يهتم به أحد، ولم يحقق له أحد رغبة أو يساعده على تحقيقها، فعاش يهرب إلي الأحلام، والتمنى، حتي تمكن من تحقيق حلمه .. دون أن يكون نادما على فعلته، من اليسير أن نتعرف على العناصر الأساسية المكونة للقصة...

١- فقد رأينا أنها قصة "شخصية" اهتمت بعم إبراهيم، عضوياً ونفسياً، ماضياً وحاضراً، وتطرقت إلي الشخصيات الأخرى: الزوجة، الفتاة (الإنجليزية) بقية الموظفين، بمقدار ما توضح من طبيعة الشخصية الرئيسية.

٢- الزمان: وهو يقارب الشهرين، ولكن الكاتب ركز اهتمامه على نقطتين فقط، وكأنهما يومان: يوم حدثت عملية اختلاس الرواتب، والحياة التي يمارسها عم إبراهيم على شاطئ البحر (المهجور تقريبا، قبل بدء موسم الاصطياف)، ومع أن هذه الحياة استمرت أكثر من شهر أو ما يقارب الشهرين، فإن الكاتب لم ينص على زمن محدد، فظهرت كأنها فعل يومي

مـــتكرر .. أمـــا حـــوادث الماضـــي وما كان فيها فقد استعيدت من خلال الـــراوي (بضـــمير الغائب) الذي يحدثنا عما كان من زاوية أنه يعرف كل شيء، ونحن نتقبل منه ذلك، دون أن نتوقف لنسأله: كيف عرفت كل هذا؟ وما موقعك فيه؟ وما مدي إسهامك في فعله؟

٣- ويتســـق مـــنظور المكان مع امتداد الزمان، فقد نالت السكرتارية، وشاطئ الـــبحر فى مـــنطقة أبو قير القريبة من الإسكندرية، العناية بالتفاصيل، وما عـــدا هذيـــن المكـــانين جـــاء تابعا، فى حدود تعميق المعرفة بالشخصية، كالتفصـــيل فى وصـــف مسكن عم إبراهيم، لتأكيد حالة الفقر، والقبح الذي يعيشه.

٤- ولأن القصة تعني بالشخصية، فقد جاء "الحدث" تابعا، فحادثة الاختلاس فى ذاتها هي مجرد لحظة استثنائية أتاحت للشخصية أن تخوض تجربة تحويل الحلم بالرفاهية إلي واقع.

٥- وقـــد بيـــنا أن الوصـــف اهتم بالشخصية الأساسية فى القصة، وتمهل عند الآخـــرين بمقـــدار مـــا يعطي انطباعا بواقعية الجو العام. أما التحليل فقد اســـتفاد مـــن الوصـــف، ومـــن لحظات الشرود والحلم ليكشف عن باطن الشخصية، ومن شهادات الآخرين ..

٦- وقد كشف الحوار عن طبيعة الشخصية، كما قوي الشعور بالواقعية، فبرغم أن لغـــة الحـــوار عـــند الكـــاتب عـــربية فصـــيحة، فإنه اختار ما يناسب الشخصـــيات فى تكويـــنها الـــثقافي والوظيـــفى، فمثلا مدير الإدارة يلتزم بالوضـــع الوظيفي تماماً، فيشكو إلي المراقب العام (رئيسه المباشر) مقيداً نفسه بالتسلسل الوظيفي، وهذا الرئيس المباشر يتكلم عن "مخالفة التعليمات" أمـــا أولاد الشـــوارع جامعو أعقاب السجاير (قبل اكتشاف فيلتر السيجارة) فإن لغتهم تناسبهم، وكذلك الإنجليزية التي تكرر فى حديثها مع العجوز :أنا

فاهمــــة" أي أنهــا تعرف أن النقود مسروقة، ثم تحاول سرقة السارق، ولا تتردد أن تعضه !!

٧- وقــد استخدم الكاتب كلمات أجنبية شائعة فى العربية، كالسكرتارية، كلمات عاميـــة مثل: الفطور – الماهيات – كبس – حوش (ردهة) كما سمي السيد أحمد زوجته "الولية" وهو تعبير شعبي يقال عن الزوجة – بديلا لاسمها – وهــو اشتقاق من الوصف بأنها التي تتولي رعاية البيت، أو أنها "الطيبة"، لأن الولي هو الرجل الصالح.

٨- ثــم تــأتي لحظة التنوير عندما تتجلي مهارة المخبر فى الإيقاع بالمختلس الهـــارب إذ جاء النداء المفاجئ، والالتفات غير الحذر، ثم هذه الإشارة إلي "الله" لتدل على جوهر هذا الحدث الاستثنائي، فى حياة إنسان نمطى، مضي عمره دون أن يعيش فيه لحظة.

الحاء والفاء في أربع قصص من مصر والكويت

محاضرة عن
"أربع قصص قصيرة لأربع كاتبات من مصر والكويت"

السيدات والسادة

الزميلات الكريمات .. والزملاء الكرام .. حملة أمانة القلم

مساكم الله بكل خيرٍ، وبارك في هذه الدعوة الكريمة الـتي سعدت نفسى بها كثيراً، حتي وإن جاءتنى فى زحام مــن العمــل مــع بــدء العام الجامعى، غير أن الاستجابة واجبة، بحق ما نحمل للأدب من تواصل، وبحق ما نحمل لمصـــر مـــن محـــبة، وبحق ما يتوجبُ تجاه هذه الصحبة الطّيبة من وُدٍّ وإعزاز.

وقد تلقيت رغبة الدعوة، مشروطةً أو مقيدةً بالحديث الـنقدي حـــول أربـــعٍ مـــن القصص القصيرة لأربعٍ من الكاتـــبات، اثنـــتان مـــن مصرَ، واثنتان من الكويت. وقد حمـــدت للدعوة هذا القيد الذي تململتُ له قليلاً، لأنّ الأدبَ حـــرٌّ، ومـــن حق الحديث فيه أن يبقي حراً، يختارُ نفسهُ، بدواعيهِ الخاصّة، ولكني رجعتُ إلي حالة من الرضا، لأنَّ مـــن اخـــتارَ هذه النصوص الأربعة حملَ عن كاهلي ثقلَ الاختيار، ولأنه – من وجه آخر – قد أحسن فيما اختار.

ولقـــد قـــرأتُ هذه القصص الأربع، بالترتيب، وهو الـــترتيبُ الألفـــبائى، فكان حرفُ الحاء من نصيب الكاتبة المصـــرية: حمديـــة خلف، ثم حنان عبد القادر، كما كان حرفُ الفاء من نصيب الكاتبة الكويتيـــة: فاطمـــة يوسف

العـــلى، ثم: فوزية سعد السويلم، هذا ما كان ، ولا أدري هل هي المصادفة، أم شـــيءٌ آخرَ دبّر هذه القسمة، فاستأثر كل بلد بحرف واحد. ولا يفوتنى أن أقول إن هـــذا الاخـــتيار نفســـهُ ساعدني على اختيار المنهج الممكن، فالانطلاقُ إلي المحاولـــة الـــنقدية في حـــدود نصٍّ مُعَيَّن يتطلب أن يتم تحليل هذا النصّ كبنية مغـــلقة، أو أيقونة كما يحب البعض أن يقول، وعلي هذا فليس لدينا الفرصة أن نـــبحث في جـــذور الكـــتابة، ولا في الثابت والمتحول من أساليب الكاتب، لقد حُدِّدَتْ إقامتنا داخلَ جدرانِ هذه القصص الأربع، كلٌّ على حدة، فإذا توسّعْنا في شـــيءٍ فلن يكون أكثر من إجراء حوارٍ، أو موازنة بين هذه النصوص الأربعة، أو بعضها.

قـــبل أن نتصـــدي لهـــذه المهمـــة، ومهما كان نصيب التوفيق فيها، فإن درجـــات من التقارب بل التطابق، تفرض نفسها، سلفا على فكر الناقد. أول هذه الدرجات ما نعرفه جميعاً من قرابة بين مصر والكويت، ولستُ أقصدُ العروبة، فكلـــنا تحـــت راية العروبةِ عرب، والقومية شعارنا المكينُ يستوي في هذا كل أقطار العرب، وإنما أقصدُ المزاج النفسي والطباع والميول، وأعتقدُ أنكم جميعاً توافقونني على هذا.

ثـــم تأتي الدرجةُ التاليةُ تحت مسمّي الكتابة النسائية، فنحن مع أربع من الكاتبات، ومهما قيلَ حول موضوع: هل للمرأة خصوصية تميز إبداعها، أم أن القضـــية كـــلها يحتويها إطار الأدب الذي لا يعرف النوع ولا يفرق ذكورة عن أنوثـــة، وأن المســـألة في الـــنهاية إمـــا أن يكون المكتوب أدبا، أو فاقداً شرط الأدبيـــة!! فسواءٌ كنّا مع هذا الجانب أو ذاك، فإن تساؤلاً لابد يطرح نفسه: إلي أي مـــدي فرضـــت هموم النوع النسائى هيمنتها على التجربة في هذه القصص المحـــدودة؟ وهـــل نجد في أساليب الكاتبات الأربع ما يمكن أن يدل على فروق أســـلوبية، أو لغويـــة، تعـــلن عن وجود المرأة داخل النص، وفي صميم نسيجه الفـــني، وليس في شخصية البطل أو البطلة؟ ثم تأتي الدرجة الثالثة – والأخيرة – مـــن درجـــات الـــتفاوت، وهـــي ماثـــلة في أن السيدات الأربع كتبن القصة

القصيرة، وقدمن تجاربهن محدودة بهذا الشكل الفنى، ونحن نعرف أن الكاتب وأقصد فى حالتنا هذه (الكاتبة) حين تختار شكلاً فنياً له أصولهُ وشروطهُ، فإن هذا الاختيار يفرضُ قيودهُ، وضروراتهُ، مما يعني أن الكاتبة لا تكون على هواها، إنها فىأحسن الفروض - تحاول التوازن بين هواها ونوازعها الخاصة، وهوي الفن أو الشكل الذي اختارته، وما يستدعي من قواعد وقوانين .. وبهذا المعني يكون لجوء كاتباتنا إلي الشكل القصصي درجة من درجات التقارب، وربما التشابه، كما ذكرت.

وأتأمل - فى البداية - عناوين هذه القصص، وهى:

فتاة وحيدة	..	لفاطمة يوسف العلى
عيون امرأة		لفوزية سعد السويلم
العصفورة		لحنان عبد القادر

فأجد المرأة حاضرة فى عناوين ثلاث من هذه الأربعْ: فتاة، وامرأة، وعصفورة .. وتنفرد حمدية خلف بالعنوان الرمزي التجريدى، كما تنفرد الزوجة بدلالة خاصة فى هذه القصة الرمزية العبثية الجادة.

إن القصتين الكويتيتين: فتاة وحيدة، وعيون امرأة، مشغولتان بالمجتمع، بمشكلة الزواج تحديدا، فى قصة فاطمة العلي بفتاة قليلة الحظ من الجمال، التي تعاني عقدة الأم الجميلة، والأب المشغول بتجارته. وفي قصة فوزية السويلم الفتي الذي ذاق طعم الحرية فى بلاد الغرب، فاختار قلبه من هناك فتاة جميلة، حول وجهها إلي لوحة فى معرضه، ولكنه يعمل للزواج منها ألف حساب، لأن أسرته تفضل بنات الديرة، الأسرة، وامتداد الأسرة، مشكلة اختيار الآخر هي الشاغل، أو القدر المشترك فى القصتين.

أما القصتان المصريتان، فإن البعد السياسى هو المسيطر، وليس معني هذا أن الأسرة غائبة، أو أن السياسيين هم الذين يحملون المعني والهدف فى

القصـــتين. إن الأسرة حاضرة، فى البدء فى قصة حنان عبد القادر: فهذه الفتاة الـــتي لابـــدَ تجاوزت الخامسة والعشرين من عمرها. تسمعُ زقزقة العصافير، فتســـتدعي ذكـــري قديمة، ذكري خالو صلاح حين أحضر لها العصفورة، بعد إلحاح وبكاء طفلة صغيرة. لقد طارت العصفورة يوم إحضارها، وطارت روح صـــلاح شـــهيداً في حـــرب أكـــتوبر، وهكـــذا تعانقت فى خيال الطفلة صورة العصـــفورة الطير .. وصورة الخال صلاح يحاول إمساكها، فكأنما كانت تغريه بالطيـــران معهـــا. أما قصة حمدية خلف: ثقب فى سمع الزمن، فبرغم صعوبة العنوان، المغرق فى المجاز، إذ ليس للزمن سمع، وليس السمع مما يمكن ثقبه، وإنمـــا تـــثقب طبلة الأذن – إن صح التعبير – هذه القصة التي تبدأ مرتين، من بدايـــة الحـــدث، ومـــن بداية العلم بالحدث، ثم تنتهي البدايتان إلي إلغاء الحدث بالكـــلية، إذ لم يكن أكثر من وهم .. هذه القصة ذات البناء الأسطوري الشعبي والخـــتام العبثي، يعتدل ميزانها حين يتداول الحديث بين الزوجين، فنعرف من المرأة الزوجة أن رجلها كان يحلم !!

وسأعود الآن إلي هذه الإشاراتِ الإجمالية بشيء من التفصيل، راجيةً أن يكونَ ما مهّدتُ به قادراً على توصيل المعني لمنْ لم يقرأ القصص ذاتها ..

فـــي قصـــة فوزية السويلم فنان تشكيلي. من أول القصة البطولةُ لرجل، ولكـــن المحـــرك المســـجّل فى العـــنوان "عيون امرأة" إنه الآن مشغول بإعداد معـــرض للوحاته، إنه يريد أن يخدعنا كما يخادع نفسه حين رأي أن لوحة فتاته الأوروبيـــة جـــاءت إلـــي المعْرضِ بالخطأ!! أنا لا أصدقهْ، ولا أقول إنه جاء بالـــلوحة لشـــدة إعجابه بها، بالعكس، إنه يعرضها ليخلخل إيمانه بها، إنه يقدر جمالهـــا، ويســـلم بأنها جعلت منه شخصية غنية بالمشاعر تتعدد فيها مستوياتُ الإدراك، وهو لا يصبر على فراقها، إنه يهاتفها ويراها على الإنترنت. كل هذا صحيح، ولكن صحيح أيضا أنه لم يستطع الصمود على حبه، يقول: "ريتا كانت ومـــازالت حبيبتي التي أجبروني على إلغائها لأن جذورها لا تتوافق مع جذور شجرة العائلة". هكذا "أجبروه" والإجبار نقيض الإرادة، ونقيض الحرية ، نقيض

الحـــب، ولهذا أحضر اللوحة التي يقول إنها من خصوصياته، وأنها جاءت إلي صـــالة العـــرض بطريق الخطأ. والحقيقة أنها جاءت لتتحول من تجربة حياتية يعيشـــها، إلـــي تجربة فنية يعيش بها !! إنه الشاب الكويتي الفنان، الدارس فى أرقـــي المعاهد، ومع هذا يتمزق حيرة وعجزا، بين الحنين إلي الماضي والتمرد عـــليه. لهـــذا يحن إلي الحياة الفطرية البسيطة القديمة. وفي الوقت نفسه يتمرد عـــلى زواج بـــنت الديـــرة، وهـــو من طبائع تلك الحياة القديمة. ويتعلق بالفتاة الغـــربية ريـــتا ولكـــنه يكفر بالتكنولوجيا وتعقيدات العصر، التي هي نتاج ذلك المجـــتمع الأوروبـــي ... مـــثل ريتا ذاتها .. إن عنوان القصة "عيون امرأة"، ولكـــنها فى الحقيقـــة – عيون هذا الجيل فى الكويت، التي تترقرق فيها مشاهد الماضـــي وذكرياته العزيزة، ومشاهد الحاضر ومنجزاته الواعدة: فيقف متحيرا .. لا يعـــرف مـــاذا يختار، والي أين يتجه. ولعل هذا هو السبب فى أن فوزية الســـويلم تخلصت من بطلتها بالموت .. والموت هنا لا يعني أن المشكلة انتهت .. وإنما تأجلت حتي يتم استكمال مستندات الحكم فى قصة أخري.

تنـــتهي قصـــة فاطمة يوسف العلي بالموت أيضاً، بل هو موت "فاجع": ليـــس مجـــرد خـــبر ودمعة وصمت كما فى قصة فوزية السويلم، فالموت هنا بحادث سيارة، يذهب ضحيته والد الفتاة الوحيدة، ووالدتها، ونعرف فى الأسطر الأخيرة من القصة أنهما كانا فى أطراف البادية، عند أحد العرافين، وقد أعطياه قميـــص ابنـــتهما، لعله يستطيع أن يسخر قواه فى سبيل حصول هذه الابنة غير الجميـــلة على زوج. هذه الحادثة الختامية ليست أهم ما فى القصة، فالقيمة فيها فى الأسلوب والبناء ورسم الشخصيات، وقد وفقت الكاتبة فيها إلي حد كبير. إن الفـــتاة الـــتي أصبحت وحيدة .. كل شيء حولها بصيغة المفرد: وحيدة، نسمة، ورقة، زهرة مزهرية .. ثم تتفجر الأسئلة عند مشاهدة خاتم الأم، وبين "الخاتم" والـــزواج علاقـــة اســـتدعاء طـــبيعي، وهذا الاستخدام اللغوي الخاص برسل الـــدلالات فى حالـــة من تبادل المواقع والتوحد، تغني المعني فى القصة .. إنها الآن، وبعـــد مرور ثلاثة أيام على الحادث تفكر فى الهيئة التي عليها أمها الآن

فى القــبر. إن الكاتــبة تلتقط صور الفناء الذي يزحف على السيجارة إذ تتحول إلــي رماد، والزهرة إذ تجف وتتعري من أوراقها .. أما الأساس السيكولوجي فإن قاعدته التي تستحق التفكير: أن الأب والأم ماتا معا، ومع هذا فإن التصور الكريه يلاحق جسد الأم، ولا يقترب من جسد الأب، الذي تحتفظ له في الذاكرة بالوجــه الضــاحك، وهو يحملها إلي "الدوارف" ويدللها، ويحاول أن يوفق لها زوجاً، تعترض عليه أمها.

إن هــذه القصــة يجــب أن تقــرأ قراءتين: الأولى هي أنها قصة الفتاة الوحيــدة، وإلى أي مــدي هي ضحية أمها، والثانية هي قصة الأم ذاتها، وهذه الأم ضحية جمالها، وعقدتها تجاه الأصيل والبيسري، وأن لها ابنة غير جميلة، تبدو نشازا فى الأسرة الغنية الجميلة المعتزة بأصلها.

قد تبدو القصتان الكويتيتان على قدر من الاختلاف، وهذا صحيح، ولكنه اخــتلاف ينــبع مــن شخصية الرؤية لكل كاتبة على حدة. ومع هذا فهناك قدر مشترك، فكل منهما تنطلق من البيئة، وإن كانت البيئة اللغوية أكثر وضوحاً فى قصــة فاطمــة العــلي، باستعمال مفردات الحياة اليومية. والقصتان عن أزمة الزواج، وعن الوجه البيسري فى تأزيمها، وفي القصتين ينتهي الحدث بالموت، وفي القصتين كذلك طابع تأملي عميق، يطالبنا بأن نتجاوز السطح إلى الأعماق.

أمــا عصــفورة حــنان عــبد القادر فإنها تستحضر زمن الطفولة، وبين الطفولــة والعصــفورة تطابق طبيعي، إن الطفلة تطل على ذكرى خالها الشهيد فى حــرب أكتوبر من موقعها الآن، لذلك لا تسرفُ فى التفاصيل، إنها تستدعي مــن الماضي حادثةً واحدةً. وهذه هي قوة الرمز وروعته. لقد تمنت أن يُحضر لهــا خالهــا عصــفورةً، وقد أحضرها الخال المحب للطفلة، ولكن العصفورة طارت عند محاولة تسليمها للطفلة. قفز الخالُ ليمسك بها قبل أن تهربَ .. هذه القفــزة، حيــث تلامســت أو تداخــلت يد الخال بجناح العصفورة، هي كل ما احــتفظت بــه ذاكرة الطفلة .. إنه نوع من النقش الهيروغليفي، كما كان يكتب

قدمــاء المصـــريين كـلمات .. هي صورٌ. إن خيالَ الطفلةِ حفر على جدران الذاكــرة صــورة، كالــنقوش التي نقرؤها على مسلات المعابد، وقواعد تماثيل الفراعــنة: صــورة الخال طائراً فى فضاء الغرفة بجلبابه الأبيض، ويده تتحور إلــي جــناح .. طائــر .. وفي هذا النقش المحفور استطاع المألوفُ أن يفجر الــتجربة الاســتثناء، المشهدُ العادي رمز لقدسية الاستشهاد، وجعل من الوطن حضــوراً مــتجدداً فى لحظــة انبثاق النصر فى أكتوبر من عمق الانكسار في يونيــو. إن قدســية الاستشهاد تلتقي مع معني الحرية فى رمز العصفورة وفي اســتدعاء الطفولة، وبهذا تقدم لنا حنان عبد القادر قصة وطنية من غير خطابة، ومن غير دعاية، ومن غير ضجيج، إنها قصة فنية .. جمالها فى صدق مشاعر الطفولة وبساطة التعبير عن عالمها.

وهــنا أصــلُ إلــي قصة "ثقب فى سمع الزمن"، وأقولُ إنه منذ تصاعدَ الحديثُ عن ثُقْبِ الأوزون والأخطارَ المحتملة على وجوده، أصبحت هذه الكلمة تــثيرُ المخاوفَ، وليس الثقب فى جهاز السمع أقل خطرا. لهذا يقول النفسانيون والأطــباء إن الأعمــي فاقد النظر يدرك أضعاف أضعاف ما يدركُ الأصمَّ فاقدُ السَّــمْع، بــرغم أنه يري كل شيء .. فكأن موهبة الإنسان الحقيقية وسر تقدمه ليــس أنـــه يري .. بل لأنه يسمع .. يُدركُ المعني .. وهذا هو جوهر ما تعنيه الحكايــة فى قصـــة حمدية خلف. إن المدينة بحاجة إلي الفرح. ضاقت بالركود والمــلل والكآبــة .. ولهــذا ما إن دوى الطبل وعزفت الأبواق حتي اهتز قلبُه، وأحس بأن لعنة الحزن على وشك الرحيل. جرى فى الشارع يستطلعُ الخبرَ .. وراح يســأل ماذا جري؟ وكان كل مسئول يحيله إلي آخر.. وهذا الشكل البنائي مستمد من الحكايات الشعبية "الحواديت" ومن طريقة ألف ليلة وليلة، حيث تمتد السلســلة بحــثا عــن بدايتها. سأل رجلاً عجوزاً خرج يستطلع مثله فأحالهُ إلي العـــازفين، لابـــد أنهم يعرفون لماذا يعزفون، فإذا بهم، مع قائدهم، يؤدون واجباً صدرتْ به أوامرُ لهم، فاستجابوا دونَ أن يقولوا: ولماذا نعزف !!؟ فبحثَ عمّنْ أصدر الأمر بالعزف وإقامة الزينات، حتى وجَدَه، وسيما، يحمل علما .. بعبارة

أخـــرى لابد أن يكون سرٌ الموضوع كله فى جُعْبته، ولكن .. ويا للأسف .. إنه أيضـــاً جـــاءه أمر عاجل بترتيب موكب الفرح.. ولم يهتم أن يسأل عن الدافع، فكفاه أنه قد صنع ما يُعدُّ مفخرةً .. لأن الناس كانوا فى حاجة للشعور بالسعادة !! ثم إنه تعود أن يطيع ما يصدر إليه من أوامر دون توجيه أسئلة!!

هـــنا يعود الرجل إلى بيته مهموما، ومثل كل الرجال، يُلقي بأحزانه بين يـــدي زوجته. ولكن الزوجة تبدي دهشتها مما يقوله زوجها، إذ ليس فى المدينة شـــيء مما يصفُ .. لا طبلَ ولا مواكب .. ومثل أكثر الرجال، ولا أقول كلهم هـــذه المـــرة، فإنه يعتقد أنه على حق، وأن امرأته قد جنت .. ولكن الحقيقة أن الـــرجل الـــذي أضـــناه السهر، واهتزتْ أعصابه بصمت المدينة وحزنها صنع بالخيال والوهم موسيقى ومواكب، فى يقينه أن المدينة فى حاجة إليها !!

هـــذه القصـــة ملحمة هجائية لحياتنا السياسية والاجتماعية العربية، تعيش مدنـــنا فى صمت .. وملل .. وكآبة .. إذا تردد فيها لحن أو سري فيها موكب فإنـــه يـــتم بالأمر، فلا يعرف العازف أو الراقص لماذا يعزف أو يرقص .. ثم ينتهي كل شيء وكأنْ لم يكنْ لأن الناس لم تشارك فى صنعه بطواعية وحب .. مع إيمانها بالحاجة إليه.

وبعـــــد ...

فـــإن هـــذه القصص الأربع يمكن أن تثير قضايا مهمة، لولا أنني أخشي إرهـــاقكم، فـــإن واجـــبي أن أنبهْ إليها، وخصوصا أن الكتابة النسائية فى مجال القصـــة فى الكويـــت مزدهرة جداً، وتتقدم فى اتجاه الجودة الفنية بخطي واثقة. ســأحاول أن أثيـــر بعـــض التساؤلات، وهذا مطلوب من الناحية النقدية، فكما نعـــرف مـــاذا كتب الأديب، فإنه من الواجب أن نعرف أيضا ماذا لم يكتبْ .. وكمـــا نحـــلل ونشرح ما كتبه، من واجبنا أن نثير الأسئلة حول ما لم يكتب. إن القصـــتين الكويتيـــتين انشـــغلتا بموضـــوع الزواج، وهو موضوع مألوف فى القصـــص، وفيمـــا تكتبه المرأة خاصة، فمتي نقرأ الواقع الكويتي المتجدد، فى طـــرح أسئلة الهوية واستلهام القرن القادم، فى ترتيب البيت، الوطن، الكويتي؟ هـــذا مجـــرد ســـؤال مفـــتقد فى القصة الكويتية بوجه عام. وبالنسبة للقصتين المصـــريتين، والكاتبتان تعيشان بيننا، أقول: من حقهما، بل من الواجب عليهما تمجيـــد نصـــر أكتوبر، وإعلاء قيمة ما أعطي الشهداء، ومن حقهما التعبير عن رتابـــة ملل المدينة العربية، غير المحددة فى قصة حمدية خلف. ولكنني أتساءل كذلـــك: هـــل تعيـــش المرأة المصرية، فى الكويت حياة مستقرة، مألوفة، تماماً بحيـــث لا تفجر فى النفس تساؤلات أو تصورات تتحول إلي قصص ذات مذاق خـــاص، لا يمـــلك أن ينتجه القلم الكويتي، ولا أن ينتجه القلم المصري الذي لم يعش تجربة السفر، والإقامة خارج الوطن.!

هذه التساؤلات مجردة، قصدت بها أن أضع بعض علامات الاستفهام فى خـــتام هـــذا الحديث الموجز، عن أربع من القصص الجميلة، الجادة، لأربع من كاتـــبات القصة فى الكويت، وفي مصر، وإني لأرجو أن أكون قاربت الكشف عمّـــا فيهـــا مـــن خصوصـــية التجربة، ومهارة السرد، ودقة التصوير، وأناقة التعبير.

وأجـــدد .. وأكـــرر .. الشكر لمن وجه الدعوة .. ولمن حضر اللقاء .. الشـــكر أولاً وأخيراً للكاتبات العزيزات اللاتي أكدت قصصهن أننا أمة واحدة، وأن الفـــن الجميل يجمع ولا يفرق .. يوحد القلوب .. والعقول .. والمشاعر .. والأذواق فشكراً .. شكرا .. للجميع

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته



فهـــرس

الموضوع *الصفحة*

القسم الثالث
النـــــص

أولاً : الشعر

ثانياً : القصيدة

ثالثاً : الرواية :

رابعاً : القصة القصيرة :



هذا الكتاب

فـــى دائـــرة الإبداع يتنازع النص والمتلقى النقطة "المركـــز"، التى تحدد حركة المحور. المبدع متضمن فى الـــنص، والمتلقى تتحقق فاعليته عبر علاقته بهذا النص .. ومن هذا الوعى بحركة الدائرة وتبادل المواقع بين المركز والمحور تشكلت أقسام هذا الكتاب ما بين الشعر والشعراء والقصـــيدة، والرواية والقصة القصيرة، تنطلق الدائرة بين أقطـــار وأزمـــان عربـــية: من الشريف الرضى فى بغداد التاريخـــية إلـــى الصنوبرى فى شمال سورية، لتصل إلى غـــازى القصـــيبى (فى المملكة) ويعقوب السبيعى ومحمد الفايـــز فى الكويت. وكذلك مع الرواية ما بين عرس الزين إلى مدرسة من المرقاب، ومساحات الصمت...

هـــناك ضوابط منهجية، وضرورات .. دلت على حقيقة المخاطب بالنقد، كما دل الإبداع على حقيقة المتلقى وحريته فى التأويل.

أحمد غريب